Gesammelte Schriften

über

Musik und Musiker

von

Robert Schumann.

Dritter Band.

Leipzig,
Georg Wigand's Verlag.
1854.

1838.

Etuden für das Pianoforte. — Compositionen von Leopold Schefer. — Fantasieen für das Pianoforte (1ste—3te Reihe). — Rückblicke auf das Leipziger Musikleben 1837—38.

Etuden für Pianoforte.

Carl Czerny, die Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze.

Werk 400.

Ein Fugenwerk von Czerny ist ein Ereigniß. Wir erleben's noch, daß er ein Oratorium schreibt, dachte ich bei mir, mit einiger Hast nach dem Hefte fahrend. Man kann ihm aber diesmal nichts anhaben, als daß er auf einmal des Guten zu viel will, zu viel zur Verbreitung classischen Sinnes beigetragen. Ich wenigstens würde meinen Schülern, die, nachdem sie zwei oder drei dieser Fugen gründlich studirt, nach mehr verlangten, sie ohne Gnade aus den Händen winden, nicht etwa weil die andern schlechter, sondern weil sie eben wie die ersten, über dieselbe Form gemacht sind, und weil es neben Czerny'schen auch noch andere gibt, Beethoven'sche, Händel'sche, der Bach'schen nicht zu gedenken. Frägt man nun, was man von seinen Fugen zu erwarten hat, so muß man sagen, es sind fließende,

brillant und angenehm klingende, leicht und geschickt geformte Klangstücke, bei denen er sich mehr als gewöhnlich zusammen genommen, wenn auch auf sie nicht immer die Forderung jenes alten Meisters paßt, nach dem „der erste Theil einer Fuge zwar gut, der mittlere noch besser, der letzte aber vortrefflich sein müsse.“ Das, worauf es ankommt, bleibt nun immer der Gedanke, der sich an die Spitze stellt. Da sucht denn Czerny nicht lange und nimmt oft geradezu Passagen, Tonleitern 2c. zu Thema's. In der Mitte laufen nun freilich manchmal Tiraden und sogenannte Rosalien in Menge mit unter, indeß klingt und klappt es zusammen bis zum Schluß, wo sich unter einem Orgelpunct die Stimmen noch in allerhand freundlich bekannten Gängen durchkreuzen. Tiefere Künste, eine Umkehrung des Themas ausgenommen in einigen, hat er sonst nicht angebracht, nicht einmal eine Augmentatio, was ihm die eigentlichen Fugenmacher übel auslegen werden. Noch muß als charakteristisch bemerkt werden, daß er den Stimmen nur selten Ruhe läßt und daß sie meistens alle vier auf einmal arbeiten. Bei weitem werthvoller sind die die Fugen jedesmal einleitenden Präludien, ja einige der Art, daß Niemand auf Czerny als Componist rathen würde, so die Nummern 3, 4, 6, 8, 9, wenn auch in den meisten secundenlang eine mächtige Fadheit hindurchbricht, wovon ich nur Nr. 4 ausnehme, in der die bessere Natur einmal bis zum Schluß durchwaltet. Alles zusammengenommen, Czerny's Fugenwerk bleibt als Beitrag zur

Geschichte des Verfassers immerhin bemerkenswerth; im ganzen Kreis der Erscheinungen ist es als eine unechte, halbwahre und gemachte Musik nicht anzuschlagen.

Es ist hier der Ort, auch der von Hrn. Czerny besorgten neuen Ausgabe des Bach'schen wohltemperirten Claviers zu erwähnen.

Czerny's Verdienst besteht dabei in einem Vorwort, in der Angabe des Fingersatzes, der Tempobezeichnung nach Mälzl, und Andeutungen über Charakter und Vortrag. Ersteres ist etwas kurz ausgefallen und flüchtig niedergeschrieben. An dies Werk aller Werke ließen sich wohl allerhand reiche Gedanken knüpfen. Was die Applicatur anlangt, so ist das Czerny's Fach, auf das er sich gut versteht; jeden einzelnen Finger haben wir natürlich nicht geprüft. In den Tempobezeichnungen und den Bemerkungen über Vortrag im Ganzen zu Anfang, und Schattirung im Verlauf des Stückes stimmen wir ziemlich zusammen; namentlich pflichten wir in letzter Hinsicht bei, da nichts langweiliger und Bach'schem Sinne zuwider, als die Fugen monoton abzuleiern und seine ganze Vortragskunst auf Hervorheben der Eintritte des Hauptgedankens zu beschränken. So eine Regel paßt für Schüler. Die meisten der Bach'schen Fugen sind aber Charakterstücke höchster Art, zum Theil wahrhaft poetische Gebilde, deren jedes seinen eigenen Ausdruck, seine besonderen Lichter und Schatten verlangt. Da reicht ein philiströses Merkenlassen des eintretenden Themas noch lange nicht aus.

Ein artiges Bild Bach's schmückt den Titel; er sieht wie ein Schulmeister, der eine Welt zu commandiren hat.

Adolph Henselt, zwölf Etuden.

Werk 2.

Man kömmt mit Besprechung dieser Etuden recht eigentlich als fünftes Rad am Siegeswagen und hinterher; denn einmal waren sie schon vor ihrer Veröffentlichung in so Vieler Besitz, daß sie sich, wäre die Notenschrift noch nicht erfunden, wie die Homerischen Gedichte, von Mund zu Mund, oder Hand in Hand fortvererbt hätten; jetzt aber, nachdem ihr Erscheinen bekannt, gibt es kaum einen guten Clavierspieler, der doch Jeder sein will, der sie sich nicht augenblicklich verschrieben und selbst studirt und geprüft. Neue Gedanken aufzubringen, wird somit freilich schwer sein, wie andererseits nichts leichter, als das Werk geradehin schön zu finden; denn es handelt sich bei ihm nur immer das Schönere herauszulesen — von Mittelgut kann keine Rede sein.

So sind wir denn um ein treffliches Werk reicher und selten werden wohl die Meinungen über den Werth einer Erscheinung sich so ungetheilt aussprechen. Man müßte aber auch vergehen vor Unmuth, wenn im gemeinen Treiben und Rennen des Tages nicht plötzlich einmal wieder ein junger Held hervorträte, ein echter

Vertreter künstlerischer Interessen, frisch und muthig seine Bahn dahinwandelnd. Auch darf er sich nicht über Gleichgültigkeit der Welt beschweren, so sehr greift das wahre Talent der Zeit gleich an Kopf und Fuß, und es sind ihm Ehren geschehen, deren sich kein Mozart zu schämen brauchte.

Der Grund nun dieses raschen Durchdringens liegt — in der anziehungskräftigsten Seite sittlichen und künstlerischen Charakters, — in der Liebenswürdigkeit unsers Helden. Seine Glieder bewegen sich frei und gefällig; sein Schwert blitzt und duftet zugleich, wie man es von den Damascenerklingen sagt; von seinem Haupte weht ein glänzender Helmbusch. So ist er mir, sah ich ihn am Clavier, auch oft wie ein Troubadour erschienen, der die Gemüther besänftigt in wilder, durcheinander geworfener Zeit, sie an die Einfachheit und Sittigkeit früherer Jahrhunderte mahnt und zu neuen Thaten ruft, und da stutzen wohl Mädchen und Jünglinge, wie er von Lied zu Lied weiter singt und kaum zu endigen weiß. Dabei vermag er aber auch den leidenschaftlicheren Naturen zu gefallen: seine Gesänge sind der innigsten Liebe und Hingebung voll, auch das Schicksal mag seine Hände nicht aus dem Spiel lassen und zwang ihn gleichsam zum Romantiker, sein ganzes Wesen ist in Liebe anfgegangen.

Wir erhalten so in seinem zweiten Werke zwölf Liebesgesänge, und mit goldener zierlicher Inschrift setzt er über jeden einzelnen den Inhalt seiner Schmerzen und

Wonnen. Daß er dazu französische Worte wählte, möchte ich ihm einigermaßen verdenken, da keine Sprache so reich an Worten und Sprüchen der Liebe, als die deutsche, keine so Herzinniges, Treueigenes, Zartverhülltes aufzuweisen hat. Indessen mag auch dies als charakteristisch gelten, da das Galante, Chevalereske, sogar Männlich-Kokette, was unserm Sänger bei aller Herzlichkeit eigen, sich wohl nirgends besser ausnimmt als von französischen Lippen. Hier einige zur Probe:

Pensez un peu à moi,
Qui pense toujours à vous!

*

Si oiseau j'étais,
A toi je volerais.

*

C'est la Jeunesse qui a des aîles dorées.

*

In solchen und ähnlichen Empfindungen bewegen sich denn auch die andern Stücke, und es mag derlei wohl schon geistvoller, versteckter, tiefsinniger ausgesprochen worden sein, so zum Herzen sprechend, unverstellt und anmuthig aber gewiß nicht. Wir kommen so dem Charakter unseres Helden näher, und wie einem solchen gerade eine Kunst zusagen müsse, die Kunst der Herzenssprache vor allen andern, unsere geliebte Musik. Habe man nur ein rechtes Herz, Einiges gelernt und singe dann lustig wie der Vogel auf den Zweigen, und es wird Musik, die wahrste herauskommen. Was hilft da alles Absichteln, Abquälen! Wem die Liebe fehlt,

fehlt auch die Musik und die Glocke muß in der Freie schweben, soll sie erklingen. Also die Liebe ist unsers Sängers Thema und er macht gar kein Hehl daraus und singt's bis in die tiefe Nacht. Darum hören wir auch nur ihn immer, nur das, was gerade ihn bewegt;[1] er will sonst nichts außer sich, nichts Außerordentliches vorstellen; er singt von sich und wir müssen's hören.

Also herrscht denn auch die Melodie der einzelnen Stimme beinahe in sämmtlichen seiner Liebesstudien über die andern, nicht gerade zufälligen, aber auch nicht nothwendigen vor; ja es ließen sich viele vom Anfang bis Ende einstimmig aufzeichnen und man würde den Schmuck der Harmonie von selbst dazu finden. Dieser Einzel-Gesang erscheint aber so aus dem Kern in's Ganze gewachsen, hat eine solche Fülle im einzelnen Ton, wie in der Masse eine Rundung und Wucht, daß man, ohne zu brechen, kaum daran zu biegen wagen darf. Finden sich doch selbst in den Melodieengängen guter Meister kleine Risse, Sprünge, manches Widerhaarige, das sich zum Vortheil ändern ließe; in den ganzen Etuden aber wüßte ich, höchstens zwei bis drei kleine Stellen ausgenommen, keine Note anders zu richten, als sie dasteht.

Und hierin hat seine Cantilene in der That Aehn-

---

1) Sollte diese Ansicht dem oben Ausgesprochenen, wo wir H. einen Troubadour nannten, zu widersprechen scheinen, so bemerken wir, daß sich jenes Bild mehr auf die Art seines Vortrags bezieht.

lichkeit mit der Gluck's, wie denn auch die Widersprüche der Zeiten einige Aehnlichkeiten aufzeigen könnten, und, wenn man dem einfach grandiosen Styl Gluck's den kühn labyrinthischen Sebastian Bach's entgegen stellte, man im engen Bezirk der Claviermusik die klare Weise Henselt's der verschleierten Chopin's gegenübersetzen müßte. Damit sei nun aber nicht ausgesprochen, Gluck habe die Musik höher gebracht, oder Henselt ließe Chopin hinter sich zurück. Da müßte Henselt die Brust verläugnen, an der er selbst getrunken, da müßte man Chopin nicht kennen in seiner um so viel zärteren Schwärmerei, seiner götterleichten Beweglichkeit, seiner ganzen unendlich feineren Organisation. Ja, viele der Henselt'schen Etuden würden ohne den Vorgang Chopin's gar nicht da sein. Dies beiläufig, um einer Undankbarkeit zu begegnen.

Henselt's reizende Melodieen werden's aber nun vollends durch das heimliche Figurenwerk, in das er jene versteckt; reiche Früchte aus grüner Zweig- und Blätterfülle herausquellend. Und hier müssen wir uns namentlich seines sorgsamen Fleißes erfreuen, mit dem er (aber nicht in melodischem Betracht, sondern im ausfüllenden harmonischen) die Bässe und Mittelstimmen behandelt, die Gewissenhaftigkeit, mit der er Alles anordnet, daß sich das Ganze vortheilhaft ausnehme und dabei das Einzelne sich fein und gehörig unterscheide. Namentlich ist ihm eine Figur eigen, deren erste Wurzel ich in der in diesem Hefte leider nicht enthaltenen Etude in H dur

zu erkennen glaube, und die er zu wiederholten Malen anwendet und immer äußerst wohlklingend.

Höre man dies nun Alles von ihm selbst, wenn er sich zu guter Stunde manchmal an's Clavier setzt (er behauptet zuweilen, er wäre der elendste Spieler), ordentlich hineinwachsend in sein Instrument und Eins mit ihm werdend, Ort und Zeit vergessend, unbekümmert ob Künstler oder Fürsten neben ihm stehen, wie er dann wohl auch plötzlich laut aufsingt, unverwüstlich und sich steigernd bis zum Schlußaccord und dann wieder von vorn anfangend, und man wird ihn einen gottbeseelten Sänger nennen müssen. Da fühlt man den Finger des Genius.

Mannichfache Betrachtungen ließen sich noch an die Erscheinung dieses gelobten Künstlers knüpfen: — die freudigsten, da er, um zu schaffen, nur die Hand auf die Tasten zu legen braucht, — auch einige bedenkliche, da andererseits das Aufenthaltlose, Zerstreuende des Virtuosenlebens dem höhern Forschen und Schaffen Eintrag thut, zu dem Glück und tiefste Einsamkeit gehört. Doch steht er noch im ersten Glanz der Jugend und so hoffen wir ihm bald wieder zu begegnen, wo wir uns über manches heute Zurückgehaltene noch des Bessern auszusprechen gedenken.

C. V. Alkan, 3 große Etuden.

Werk 15.

Der Geschmack dieses Neufranken ist nach einem flüchtigen Blick in das Heft zu erkennen und schmeckt sehr nach Eugene Sue und G. Sand. Man erschrickt vor solcher Unkunst und Unnatur. Lißt carikirt wenigstens mit Geist; Berlioz zeigt trotz allen Verirrungen hier und da ein menschliches Herz, ist ein Wüstling voll Kraft und Keckheit; hier aber finden wir fast Nichts, als Schwäche und phantasielose Gemeinheit. Die Etuden haben Ueberschriften: „Aime moi, le Vent," und „Morte," und zeichnen sich auf ihren sämmtlichen 50 Seiten dadurch aus, daß sie nur Noten ohne alle Vortragsbemerkung enthalten; die Caprice möchte nicht getadelt werden, zumal man ohnedies weiß, wie solche Musik am besten vorzutragen; aber die innere Leerheit prunkt und auch noch mit äußerer und was bleibt übrig? Im „Aime moi" eine wässerige französische Melodie mit einem Mittelsatz, der gar nicht zur Ueberschrift paßt, im „Vent" ein chromatisches Geheule über einen Gedanken aus der Adur-Symphonie von Beethoven, und im letzten Stück eine widerwärtige Oede, wo Nichts als Holz und Stecken und Sünderstrick, das letztere noch dazu aus Berlioz entlehnt. Wir beschützen das verirrte Talent, ist nur überhaupt welches da, bleibt nur etwas Musik übrig; wo aber jenes eben noch zweifelhaft und von dieser nichts zu erblicken als Schwarz hinter Schwarz, müssen wir uns unmuthig abwenden.—

Eduard Franck, zwölf Studien. Zwei Hefte.

Das erste gedruckte Werk eines noch sehr jungen Musikers, der sich auf dem Titel als einen Schüler Mendelssohn's einführt; das letztere ließe sich sogar errathen und sich an vielen der Etuden die Quelle bezeichnen, an welcher der Schüler vielleicht ohne sein Wissen und Wollen geschöpft hat, wie es im Umgang mit solch umstrickendem Meister sogar natürlich erscheint. Es sind somit mehr Studien für den Autor selbst, wie der Maler seine Entwürfe ja auch Studien nennt, als sie es für Andere sein können, die sich lieber gleich an das Original halten. Die meiste Bildungskraft und Eigenthümlichkeit scheint mir in der ersten Nummer des 2ten Heftes und der letzten des 1sten zu liegen; jene muß man geradezu trefflich und gelungen heißen: im letzten Drittel des Satzes geht es sogar, Florestan'isch zu reden, „über die Dächer" d. h. in's höhere, feinere Element; die andere erhebt sich ebenfalls freier und selbstständiger und hat Kraft und Saft. In den meisten andern aber vermisse ich die Spitze, oder, will man, da der Künstler überhaupt mehr in die Tiefe als in die Höhe strebt, den Schwerpunct, der einen nachzöge; man ist fertig ehe man sich's versieht, es ist zu nichts Entscheidendem gekommen, man verlangt mehr nach der ersten Anlage, die einen größeren Inhalt erwarten ließ. Im Ganzen muß aber der Ernst der Ansicht, der sich in diesen Skizzen durchgängig offenbart, die Kunstmäßigkeit des Satzes,

die Leichtigkeit der Combination, wie man sie bei jungen Künstlern in solchem Grad nur selten antreffen wird, mit den freudigsten Hoffnungen für die Zukunft des Componisten erfüllen, wie sie gewiß ein sicheres Zeugniß des Fleißes geben, mit dem er in die Geheimnisse der tieferen deutschen Kunst eingedrungen. Mit dem letzteren meinen wir nicht sowohl die Fuge, die wir sogar unterdrückt wünschten, als die kleinen Wendungen oft (bei Rückgängen in den Anfang ꝛc.), an denen das Studium der Muster zu erkennen ist, zu deren Höhe sich der junge Künstler mit der Zeit selbst aufarbeiten möge.

C. E. F. Weyse, vier Etuden.

Werk 60.

Von einem frühern Etudenwerk desselben norddeutschen Componisten war schon in einem ältern Bande der Zeitschrift die Rede und dort des Lobes genug gesagt. Gestehe ich, daß mir das neue zurückzustehen scheint gegen jenes. Wer bis zur Eigenthümlichkeit durchgebrochen, wird sie nie wieder verläugnen können, wenn er nicht geradezu Jahre lang feiert; und so auch hier. Aber über das eine Werk waltet mehr Segen, als über das andere, und diese Ruhe und Zufriedenheit, die uns nach dem Genuß des in Weihe empfangenen Kunstwerkes erfüllt, ist mir bei diesen neuen Tonstücken nicht zu Theil worden. Merkwürdig an ihnen erscheint das Auflehnen

gegen die enge Form, daher sie sich oft in das Gebiet der phantastischeren Caprice verlieren und nur mißmuthig wieder in das Gleis einlenken. Etwas Aehnliches bemerkten wir schon bei dem früheren Hefte; doch geschah es dort nicht mit Aufopferung der schönen Form, die wir einmal von der Etude fordern müssen, und auch nicht mit Hintansetzung eines klar ausgeprägten mechanischen Zweckes, wie wir ebenfalls von dieser Compositionsgattung verlangen dürfen. Wie dem sei, so haben diese Musikstücke doch so viele eigene und kühne Züge aufzuweisen, und unterscheiden sich scharf genug von allen andern Etuden, daß sie sich Spieler, denen es an Kenntniß des ganzen Reichthums der Gattung wie an Vielseitigkeit der Bildung liegt, allerdings ansehen müssen. Besondere Auszeichnung verdient die letzte; ein düsteres Bild, wie das eines Meisters, der seine Leiden durch Töne bannen will, großen Ausdrucks voll.

Charakteristische Studien für das Pianoforte von J. Moscheles.

Werk 95.

Die späteren Etudenwerke der bekannteren Etudenschreiber haben, wie uns die Erfahrung sagt, sich nicht die Gunst und den Einfluß erringen können, als ihre früheren. Von denen von Cramer kennen nur Wenige, was er außer seinen zwei ersten Heften geliefert; eben so

von denen von L. Berger, Weyse, Chopin, A. Schmitt u. A. Die Gründe sind wohl aufzufinden. Einestheils sind jene späteren Sammlungen in Wirklichkeit unbedeutender, denn der Componist erschöpft sich endlich in solcher kleinen Form, oder er bringt Aelteres wieder zum Vorschein; dann verlangt das Publicum auch Steigerung, wo keine mehr zu erreichen; endlich durchkreuzen sich gerade in dieser Gattung die Erscheinungen so rasch und vielgestaltig, daß sich nur das Ausgezeichnetste über dem Strome zu halten vermag. Kurz, wir sehen auf den Clavieren die beiden ersten Hefte der Cramer'schen, Chopin'schen rc. Etuden weit öfter, als die späteren. Auch diese neue Sammlung von Moscheles wird die alte berühmte nicht vergessen machen, und soll es auch nicht. Der verehrte Componist spricht sich in einem beinah zu kurzen Vorwort über den Zweck seiner neuen Etuden, über das, was sie von den ältern unterscheidet, selbst aus. Mechanische Ausbildung der Hand, die vielseitigste, wird natürlich schon vorausgesetzt; ebenso wünscht er Kenntniß seiner älteren Etuden.

„Der Spieler ist besonders darauf angewiesen, durch seinen Vortrag diejenigen Regungen, Leidenschaften und Empfindungen auszudrücken, die dem Verfasser beim Schreiben dieser Tonstücke vorgeschwebt und die er durch die charakteristischen Namensbezeichnungen, die einem jeden der Stücke vorgesetzt sind, so wie durch die den Vortrag bezeichnenden Kunstwörter, die im Laufe des Werkes vorkommen, nur leise andeuten konnte" rc.

Man hat diese Ueberschriften über Musikstücke, die sich in neuerer Zeit wieder vielfach zeigen, hier und da getadelt, und gesagt „eine gute Musik bedürfe solcher Fingerzeige nicht." Gewiß nicht: aber sie büßt dadurch eben so wenig etwas von ihrem Werth ein, und der Componist beugt dadurch offenbarem Vergreifen des Charakters am sichersten vor. Thun es die Dichter, suchen sie den Sinn des ganzen Gedichtes in eine Ueberschrift zu verhüllen, warum sollen's nicht auch die Musiker? Nur geschehe solche Andeutung durch Worte sinnig und fein; die Bildung eines Musikers wird gerade daran zu erkennen sein.

So erhalten wir denn in den vorliegenden Etuden zwölf charakteristische Bilder, deren Bedeutung durch die Ueberschriften eher gewinnt. Wir können sie nach ihrem Inhalt in vier Abtheilungen bringen. In der einen werden uns bekannte, und zwar mythologische Charaktere geschildert; dahin gehören die mit „Juno" und „Terpsichore" bezeichneten Nummern; in der andern Scenen aus dem Leben und nach der Natur: das „Bacchanal," die „Volksfestscenen" und „Mondnacht am Seegestade;" in der dritten psychische Zustände: „Zorn," „Widerspruch," „Zärtlichkeit," „Angst," „Versöhnung;" in der letzten Classe stellen sich als verwandt dar: „Kindermährchen" und „Traum." Im Hefte selbst stehen die Stücke in bunter Mischung, hier und da um sie hintereinander spielen zu können, vom Componisten durch kurze, die Tonarten überleitende Zwischenspiele ver-

bunden, die wir manchmal vielleicht ausgeführter wünschten.

Auf die Nummern der ersten Abtheilung möchte ich umgekehrt die Göthe'schen Worte anwenden „je mehr du fühlst ein Mensch zu sein, je ähnlicher bist du den Göttern." Gerade in diesen Bildern, die den Namen zweier Himmlischen tragen, erscheint die Phantasie des Künstlers gefesselt; gerade in diesen vermiss' ich Leben und Wärme der Musik. Die Formen sind schön und richtig, die Charaktere mit denen der Mythologie in Uebereinstimmung zu bringen; im Ganzen aber blicken die Stücke kalt wie Statuen und wirken unter allen am wenigsten, wie ich wiederholt an mir wie an Andern erfahren. Dagegen hat die Musik Macht und Mittel, der Phantasie Bilder zuzuführen, wie sie uns durch die Ueberschriften der andern Abtheilung näher bezeichnet werden. Das „Bacchanal" ist ein griechisches classisches und hat einen sehr charakteristischen Grundton. In den „Volksfestscenen" rollt der Componist ein lebendiges Gemälde auf, in das ich vielleicht auch einen Mandolinenspieler hineinwünschte, ich meine als Gegensatz zu dem vielstimmigen Durcheinander eine leiser gehaltene Cantilene. Das Stück ist der interessantesten Züge voll. Was man von der „Mondnacht am Seegestade" zu erwarten hat, sagt die Musik am besten. Die Tonart ist Asdur, und das Stück sieht sich schon romantisch an. Bennett hat in seinen Skizzen, in der mit „the Lake" überschriebenen, etwas sehr Aehnliches gegeben.

Unter den Nummern, die uns psychische Zustände malen, möcht' ich dem „Widerspruch" den Preis zuerkennen. Die leichte, sichere Zeichnung, der Ausdruck des feinen Spottes, der diese Musik charakterisirt, und in musikalischem Betracht die geistreiche harmonische Verwebung machen sie zu einer der ausgezeichnetsten und wirkungsvollsten der Sammlung. Eben so ist die mit „Zorn" überschriebene ein vortreffliches Musikstück, obgleich ich in seinem Charakter eine edlere Regung, mehr kühnen Stolz, energisches Auflehnen legen möchte und es in diesem Sinn vorgetragen wünschte. Die Nummern „Zärtlichkeit" und „Versöhnung" sind mehr geistreich gedacht, als gemüthlich; in letzterer herrscht jedoch ein besonders schöner Wohllaut. Das mit „Angst" überschriebene Stück, das letzte des Heftes, erfüllt Alles, was die Ueberschrift sagt.

Es bleiben noch das „Kindermährchen" und der „Traum" übrig, die mir als die zartesten und poetischsten der Sammlung gelten. Hier, wo sie in's Uebersinnliche, in das Geisterreich hinüberspielt, übt die Musik ihre volle Gewalt. Namentlich ist das Kindermährchen ein höchst ergötzliches Bild, in glücklichster Stunde erfunden, äußerst sauber und nett ausgeführt; keine Note darf hier anders stehen; auch die Ueberschrift trifft den Charakter der Musik auf's Genauste. Im „Traum" fließt es Anfangs dunkel auf und nieder: man weiß wie die Musik träumen, wie man in ihr träumen kann; erst in der Mitte ringt sich ein ent-

schlossenerer Gedanke los; dann verschwindet Alles wieder in das erste leise Dunkel.

Von den frühern Etuden unterscheiden sich diese neuen allerdings; funfzehn Jahre, die während des Niederschreibens jener verflossen, machen wohl einen Unterschied. Der Styl ist womöglich gedrungener, die Harmonie combinirter, gewählter, überall herrscht mehr der Gedanke vor, während die älteren wie natürlich den Vorzug größerer Jugend, lebhafterer Empfindung voraus haben. Inzwischen hat der Componist auch manche Mittel der neusten Schule nicht unversucht gelassen, wie denn auch von ihrer romantischen Färbung in seinen Gedanken hier und da durchschimmert. Ein vortrefflicher Künstler zeigt er sich hier wie dort.

Compositionen von Leopold Schefer.

Der Dichter des „Laienbrevier," so vieler phantastischen Novellengebilde erscheint heute zum erstenmal in diesen Blättern, und nicht wie ein bittender Dilettant etwa mit einem Hefte Lieder, sondern wie der Besten Einer, gleich mit Werken der strengsten Kunstgattung. Es sind dies eine große Sonate für Pianoforte zu 4 Händen,[1] und ein Vaterunser,[2] als Doppelkanon für 4 Chöre bearbeitet. Der Dichter nennt sich selbst in einem vertrauten Schreiben einen Schüler Salieri's, („von dem er wisse, was er wisse",) und weiterhinauf einen Gluck's. Daß letzterer sein Liebling, würde ich aus der Sonate errathen haben, und hätte jener für das Clavier geschrieben, so und nicht anders müßte das klingen und wirken. Es ist eine Kraft und ein Kern der Harmonie, im Charakter eine Zucht und Ehrbarkeit, wie man sie irgend an den besten Meistern des vorigen Jahrhunderts kennt: dagegen wir freilich von der Zeit und ihrem mächtigen Genius Beethoven fortgehoben,

1) Werk 30. — 2) Werk 27.

jetzt größere Ansprüche an die Sonate machen; ja es scheint als wäre Beethoven dem Dichter, als er die Sonate schrieb, noch verhüllt gewesen; nur im letzten Satze bricht plötzlich und zum Verwundern ein romantischer Streif in die freundliche Gemüthlichkeit etwa wie ein Wolkenschatten in ein ruhendes, vom Monde beleuchtetes Dorf. Man wird die Stelle im Augenblick herausfinden. Der Satz ist übrigens der kraft- und schwungreichste. Im Adagio trifft man mehr Mozart'schen Geist; Charakter, Melodie und Begleitungsformen, Alles weist darauf hin; einige seltenere Tacte heben sich auch hier hervor. Eben so tüchtig und als Kunstaufgabe von Bedeutung ist das „Vaterunser." Man könnte es, glaub' ich, auch einem guten Musikkopf für ein Kirchenstück aus der blühendsten Zeit der alten Italiäner ausgeben, es müßte jenen denn das Wohllautendere und Anmuthigere des Satzes stutzig machen. Die beiden Kanons durchspinnen sich darin so leicht, natürlich und schön, daß man die Kunst kaum heraushört, und dann ist es das Wahre. Auch in der Idee mag das Stück ausgezeichnet werden; es scheint mir nicht undichterisch, die Massen sich in solcher Weise dem Höchsten zuwenden zu hören; auch ist unser Gebet wohl auf diese Weise noch nirgends aufgefaßt. Das Ganze mag leise gehalten, dabei aber das wohlbedachte ,,Con anima'' zu Anfang des Chors nicht außer Acht gelassen werden. Die Stimmen sind meisterlich strenge geführt, wenn ich anders genau sah, sogar bis auf den

Unterschied der großen und kleinen Stufen. Es wäre nicht allein im Interesse für einen so seltenen Gast und aus Pietät gegen ein bekränztes Dichterhaupt, als auch zur wahren Erbauung, daß das Vaterunser bei einem deutschen großen Musikfeste zur Aufführung käme, da es ohnehin seiner Leichtigkeit, Sangbarkeit und Kürze halber ohne große Proben vollkommen hinzustellen ist. Auf S. 5, Syst. 2, Tact 1 steht im Baß f statt as; es ist wohl Nichts leichter, als in einem Kanon einen Druckfehler zu finden.

Nun staune man noch, zu vernehmen, daß derselbe geehrte Mann auch zwölf große Symphonieen für Orchester geschrieben hat und der Oeffentlichkeit zu übergeben beabsichtigt. Der erste großartige Satz einer von ihnen liegt im Clavierauszug vor mir. Gerade hier im Orchester scheint er in seinem Element. Gesunde Harmonik, deutsche Männlichkeit und Tüchtigkeit in Ausdruck und Gesinnung herrschen auch hier vor.

Phantasieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte.

Erste Reihe.

C. Czerny, die vier Jahreszeiten; 4 brillante Phantasieen. Werk 434. — W. Klingenberg, Divertissement. Werk 3. — H. Bertini, große dramatische Phantasie. Werk 118. — Fr. Kalkbrenner, dramatische Scene (le Fou). Werk 136. — L. Böhner, Phantasie. Werk 48. — A. Kahlert, 4 Nocturnes. Werk 6.

Es gehört zu den Redensarten und Witzen geübter Recensenten, in dieser oder jener neuen Phantasie selbige am meisten zu vermissen. Und diesmal hätten sie einigermaßen Recht; denn einen größeren Bankrott an Phantasie, als Hr. Czerny in seinem neuesten Groß-Werke entwickelt, kann es schwerlich geben. Versetze man doch den geschätzten Componisten in Ruhestand und gebe ihm eine Pension, wahrhaftig er verdient sie und würde nicht mehr schreiben. Es ist wahr, er hat einiges Verdienst um die Finger der Jugend und man hat ihn deshalb auch oft genug belobt. Aber die Welt mit ABC-Büchern und Bilderbögen zu überschütten, macht noch lange keinen Pädagogen und Maler, geschweige Com-

ponisten, und die Welt und Hr. Czerny sollten das wissen. Freilich hat auch das Gold seinen guten Klang, und wollen auch die Verleger leben. Möchten sich indeß letztere in Hinsicht der neuesten Productionen Czerny's nicht verrechnen; eine große Zukunft lag ohnehin nie in ihnen, — seit lange fängt es ihnen aber auch an melodischer Eleganz u. dgl. zu fehlen an. Mit einem Wort, er wird alt; man wird seiner Sachen überdrüßig; man gebe ihm eine Pension! —

Sonst pflegten meisthin die Schüler ihren Lehrern Werke zu dediciren; jetzt findet man's häufig umgekehrt, wie aus dem Titel des Divertissements oben zu sehen, und wir sind auch weit entfernt, das Talent des Componisten bei seiner Schülerin zu verdächtigen; wird sie es ja ohne unsern Wink errathen haben, daß das Werk nicht von Beethoven. Wie dem sei, es gehört allein auf das Clavierpult der Angesungenen und kaum in eine Zeitschrift, geschweige die strengste; es ist ein Potpourri und gut gemeint.

Bertini's Phantasie wird Manchem gefallen; er hat einige. Gesteh' ich es auch, daß ich mich nie für einen großen Verehrer seiner süßlichen, verliebten, kraft- und saftlosen Schreib- und Gefühlsweise ausgegeben, so klingt's doch hübsch genug, ja um nicht ungerecht zu sein, hat er sich diesmal offenbar angestrengt, etwas Werthvolleres zu schaffen, seinen Gegenstand ordentlich durchzuarbeiten, und in einzelnen Partieen (so S. 8) gelang es ihm auch. Späteren Kunstforschern wird bei-

läufig die Aehnlichkeit seines Wesens mit Thalberg nicht entgehen.

Irgendwo ist einmal (nicht unpassend) Kalkbrenner mit Voltaire verglichen worden, und in der That könnte man bei obigem „Fou" an diesen Erzschalk aller Zeiten erinnert werden. Mit einem Wort, die dramatische Scene ist eine Persiflage auf die jetzigen jungen Pariser Clavierspieler, deren einige vielleicht eigenen Fingersatz und Compositionen den seinigen vorgezogen, und amusant genug. Irr' ich nicht sehr, so erblicke ich so auf den ersten Seiten Chopin, dann Lißt, vielleicht auch Bertini, ganz gewiß aber zuletzt Thalberg; am besten scheint mir Bertini im jämmerlichen Adagio (S. 10) abgeschildert und wahrhaft lustig; auch Thalberg und Lißt passiren; was aber ersteren anlangt, so dürfte es diesem allerdings schwerer werden, Kalkbrennern zu persifliren, als umgekehrt. Wie dem sei, das Stück wird Allen, die es spielen, Vergnügen machen, am meisten vielleicht den Persiflirten selbst, auf deren Rache man indeß gespannt sein kann.

Von L. Böhner taucht immer hin und wieder etwas auf, wie in seiner Phantasie, Werk 48, selbst, die man in ihrer Zerrissenheit, Dunkelheit und Oede nicht uneben einem Sturm und Schiffbruch vergleichen kann. Man sehe sie sich selbst an, die groteske Geschmacklosigkeit darin, das An- und Aufdämmen von widerspenstigen Stoffen, ein Durcheinander von Alt und Neu, von Schwachheit und Geisteskraft, wie man selten zu-

sammen finden wird; endlich der fürchterlichen Druckfehler zu gedenken, die die Verwirrung noch mehr verwirren. Bei einzelnen Stellen der Phantasie könnte man aber, wie gesagt, an Mozart als deren Schöpfer denken.

In den vier Notturno's von Kahlert findet man speciellere Gefühlszustände, als in den gewöhnlichen Notturno's. Der klare und gewandte Schriftsteller und Denker über Musik zeigt sich aber als Componist als ein ganz anderer, wie denn häufig, wenn die allgemeine Bildung die besondere musikalische überwiegt, ein Bruch entsteht. Jede Kunst verlangt ein Leben und alles Ueberspringen der Schulstufen zeigt sich später einmal; daher in den meisten Dilettantenarbeiten Unklarheit der Form und Unreinheit in der Harmonie rc. bei aller schönen Intention, wo dem gelernten Musiker ein vollkommenes Musikstück gelungen wäre. Vieles scheint mir in den Notturno's auch gekünstelt oder im Ausdruck gesucht und deshalb verfehlt. Trotz dem findet sich viel Interessantes; am meisten musikalisches Element scheint mir das letzte Stück zu enthalten, das bei noch reizender Fassung ein ausgezeichnetes hätte werden müssen.

Zweite Reihe.

Julie Baroni-Cavalcabó, 2te Caprice. Werk 12. — J. P. E. Hartmann, 4 Capricen. Werk 18. 2tes Heft. — W. Sterndale Bennett, 3 Skizzen. Werk 10. — W. Sterndale Bennett, 3 Impromtus. Werk 12. — W. Sterndale Bennett, 3 Romanzen. Werk 14.

Der jungen Componistin, die wir oben zuerst genannt, einer Schülerin von Mozart's Sohn, sind wir von jeher mit besonderem Interesse gefolgt; sie hat neben Clara Wieck und Delphine Hill Handley die reichste musikalische Ader unter denen ihrer Zeitgenossinnen, die sich in die Oeffentlichkeit gewagt, dabei Sinn für Form, Verhältnisse und Steigerung, und, was sich in ihren Compositionen für Gesang noch mehr zeigt, viel Empfindung und melodischen Ausdruck. Aus der obigen Caprice wünschte ich, sie unbedingt gelten zu lassen, nur den langsamen Satz weg, der zu wenig bestimmten Gesang hat und sich in allgemeinen Czerny'schen Passagen verflacht, die ein für allemal besser ungedruckt blieben. Dagegen findet man im andern durchgängig Leben und Bewegung, frische Rhythmen und in einzelnen Stellen feinere Arbeit, während andere noch so sehr geschätzte Spielerinnen sich am liebsten in großen Dreiklängen und umschreibenden Läufen über die Claviatur weg ergehen. Schwer ist die Caprice übrigens auch, spielt sich aber überaus gut. Man zeichne sich den Namen der Componistin in's Gedächtniß.

Ueber das erste Heft der Capricen von Hrn. Hartmann war bereits früher die Rede; dies zweite kann jenes theils anerkennende, theils aussetzende Urtheil nur bestätigen. Ein ernster und warmer Wille bei vielen Kenntnissen zeigt sich auch in ihm, eben so wie daß man noch überall zu viel das Gerippe sieht, daß noch nicht Alles zu einer poetischen Blüthe gekommen scheint. Die Melodieen haben etwas Kleines, die Rhythmen nichts Gebietendes, man möchte überall noch mehr. Dies Alles sagen wir jedoch nur in Berücksichtigung eines höheren Talentes, das sich selber auch höhere Ziele gesetzt zu haben scheint; einem Schwachgeist müßte man die Capricen als etwas Großes anrechnen. Auch möchte ich die Stücke nicht „Capricen" nennen: sie sind dazu in der Form zu dicht, manchmal liederartig abgeschlossen; doch wird es schwer sein, einen für alle vier passenden Namen zu finden.

Ueber Bennett's Compositionen, sein bedeutendes Talent haben diese Blätter bereits an vielen Orten sich ausgesprochen; namentlich gedachte schon Eusebius in einem größeren Aufsatz dieser äußerst feinen Skizzen, in welches Lob Alle, die sie vom Componisten selbst gehört, ohne Weiteres einstimmen müßten. Es ist wahr, die Person bestrickt: doch scheinen mir die Vorzüge und Schönheiten dieser Bilder so hervorspringend, daß ich denen, die, auch ohne vom Vortrag des Componisten bestochen zu sein, ihnen das nicht einräumten, keinen großen Grad von Bildung zusprechen könnte. Ueber gewisse

Dinge sollte man kein Wort verlieren dürfen. Andererseits haben wir Bennett auch nie für ein Naturwunder ausgeben und ihm nur die Ehren gesichert wollen, die einem solchen Verein von Künstlertugenden gebühren. Die Skizzen haben also die Ueberschriften: the Sea, the Millstream und the Fountain, oder „See," „Mühlstrom" und „Springbrunnen." Und verdankte ihm die Kunst nichts als diese, sie müßten ihr seinen Namen erhalten. An Zartheit und Naivität der Darstellung scheinen sie mir Alles zu übertreffen, was ich von musikalischer Genremalerei kenne, wie er denn, als echter Dichter, der Natur gerade einige ihrer musikalischsten Scenen abgelauscht hat. Oder hättet ihr nie Musik gehört, die euch des Abends nach dem jenseitigen Ufer des Sees hinüberrufen wollte? nie die zürnende, tobende, die die Räder treibt, daß die Funken sprühen? Auf welche Weise die Skizzen übrigens entstanden seien, ob von Innen nach Außen, oder umgekehrt, macht nichts zur Sache und vermag Niemand zu entscheiden. Die Componisten wissen das meist selbst nicht; Eins wird so, das Andere so; oft leitet ein äußeres Bild weiter, oft ruft eine Tonfolge wieder jenes hervor. Bleibt nur Musik und selbstständige Melodie übrig, grüble man da nicht und genieße. Noch vergaß ich des „Springbrunnens;" wir hörten es am liebsten von ihm, seine ganze Dichterseele ging hier auf; man hörte Alles neben sich, dies hundertstimmige Plaudern und Plätschern: Schiller kann es nicht deutlicher vor uns stellen, wenn er einmal sagt:

Mein Ohr umtönt ein Harmonieenfluß,
Der Springquell fällt mit angenehmem Rauschen,
Die Blume neigt sich zu des Westes Kuß
Und alle Wesen seh' ich Wonne tauschen.

Diese Zeilen wären die beste Recension darüber. —

Die Impromtu's sind nicht minder trefflich und wahre Gedichte, obwohl weniger eigenthümlich und an Mendelssohn's „Lieder ohne Worte" manchmal erinnernd; auch ihre Formen und Rhythmen sind die anmuthigsten, oft fast zu ruhig und behaglich. Ein großer Fortschritt zeigt sich aber erst in den drei Romanzen, namentlich was ihre tieferen, manchmal befremdenden harmonischen Combinationen und Freiheiten, ihren weiteren kühnen Bau betrifft. Sie sind erst vor Kurzem geschrieben und können als Höhepunct seines Strebens angesehen werden. An reichem ausströmendem Gesang gleichen sie seinen andern Werken; namentlich herrscht auch in ihnen die Melodie der hohen Stimme vor. Was sie aber auszeichnet, ist ihre größere Leidenschaftlichkeit; die erste Romanze ist sogar heftig: die andere scheint nur ruhiger; in der letzten wallt es aber wieder über voll sehnsüchtiger Klage. Einer Zergliederung bedürfen sie so wenig, wie ein schönes Gedicht; die Rechten werden sie verstehen. Als auf eine eigenthümliche Schönheit der zweiten Romanze mache ich nur noch auf den immer neu harmonisirten Eintritt der Melodie und auf die herrlich tiefen Bässe aufmerksam, wie man denn überhaupt an den Bässen seine Leute erkennt.

Dritte Reihe.

Joh. Friedrich Kittl, sechs Idyllen.

Werk 2.

Idylle ist hier im weiteren Sinne als Kleinbild zu nehmen; das Pastorale tritt nur in den letzteren einigermaßen hervor. Am meisten hat sich der Componist selbst geschadet, durch seine Ueberschriften nämlich, die auf poetische Zustände vorbereiten (Trost im Scheiden, An der Gränze der Heimath rc.); aber das Talent ist hier offenbar hinter der Absicht zurückgeblieben. Etwas Prosaischeres kann es nicht leicht geben, wenn deshalb auch das Streben nach Charakteristik nicht verkannt werden soll. Vielleicht daß der Componist auf dem Clavier nicht auf seinem rechten Felde, daß er mehr in der Kirche, auf der Orgel zu Hause ist, zu welchem Ausspruch mich auch die fast ängstliche Correctheit und Einfachheit veranlaßt, wogegen mir Czerny ein Lord Byron an Kühnheit erscheinen könnte. Quinten und Octaven sucht man also in den Idyllen vergeblich, aber freilich auch nicht, was jene Fehlerlosigkeit vergessen macht: Schwung, Leben, Gesangleben.

Wielhorsky, Joseph Graf von, drei Notturno's.

Werk 2.

Den Chopin'schen wie aus den Augen geschnitten, aber wohlthuend zart und voll anmuthiger, oft sehr edler Melodie. Ich wüßte keinen Edelmann, der bessere, aber manchen Mann von Fach, der keine ähnliche schreiben könnte. Das Talent scheint offenbar, wenn auch kein hocheigenthümliches, das sich in so streng gezogener Form freilich auch gar nicht zeigen konnte; aber der Componist versuche sich zur Probe auch in einer weniger sentimentalen Gattung, wo die Phantasie mehr ausgreifen kann, und es wird ihm glücken, da ihm die vorzügliche Kenntniß seines Instrumentes ohnehin zu Statten kommt. Im ersten und letzten der Notturno's sind, nach Vorgang mancher Chopin'schen, bewegtere Mittelsätze eingeflochten, die, oft schon bei Chopin schwächer, als seine ersten Erfindungen, auch hier mehr aufhalten, als fortheben; es ist als würden die schönen ruhigen Wasserkringel, denen wir mit Vergnügen nachgesehen, plötzlich unterbrochen, daß sie der Blick nicht mehr festhalten kann; daher auch das zweite Notturno, das in gleicher Bewegung bis zum Schluß fortgeht, die meiste Wirkung machen wird, wenigstens auf mich gemacht hat. Im ersten fällt die große Aehnlichkeit der Melodie mit einem Weber'schen Motiv (in der Jubelouverture) auf. Das letzte hat einige sehr zarte Wen-

dungen, und einen äußerst graziösen Schluß, wie ihn irgend Chopin hinzuhauchen versteht. Dessen sonstige Kräuseleien und Säuseleien übrigens nicht nachzumachen, thut der Componist wohl; Chopin bezaubert damit, an Andern sind sie nicht auszustehen.

Julie Baroni-Cavalcabo,

3te Caprice. Werk 18. — Phantasie. Werk 19.

Einige Vorliebe für Thalberg'sche Form und Bellini'sche Melodieenweise abgerechnet, zeichnen sich auch diese Stücke, wie Alles aus der Feder der Componistin, durch viele gut musikalische Züge aus. Der weibliche Charakter verläugnet sich dabei nirgends. Eine gewisse, aber nicht ermüdende Gesprächigkeit, ein offenes Darlegen aller ihrer Gedanken, ein Nicht-fertig-werden-können mit Allem, was sie auf dem Herzen hat, sind Zeugen davon. Am erfreulichsten fällt auf, daß die Componistin, wo sie sich in gefährlichere Harmoniegänge verliert, nicht zurückweicht und Angst vor dem Ausgang bekömmt, sondern sicher fortschreitet und vollendet. Eine helfende Hand spür' ich in keinem der Stücke; es scheint Alles Arbeit und Eigenthum der Componistin, bis auf die kleinen Mängel der Orthographie. Die Verfasserin,

früher in Lemberg und Schülerin von Mozart's Sohn, lebt jetzt in Wien. —

Fr. Chopin,

Impromtu. Werk 29. — Vier Mazureks. Werk 30. — Scherzo. Werk 31.

Chopin kann schon gar nichts mehr schreiben, wo man nicht im 7ten, 8ten Tacte ausrufen müßte: „das ist von ihm!" Man hat das Manier genannt und gesagt, er schreite nicht vorwärts. Aber man sollte dankbarer sein. Ist es denn nicht dieselbe originelle Kraft, die euch schon aus seinen ersten Werken so wunderbar entgegenleuchtet, im ersten Augenblick euch verwirrt gemacht, später euch entzückt hat? und wenn er euch eine Reihe der seltensten Schöpfungen gegeben, und ihr ihn leichter versteht, verlangt ihr ihn auf einmal anders? Das hieße einen Baum umhacken, weil er euch jährlich dieselben Früchte wiederbringt. Es sind aber bei ihm nicht einmal dieselben, der Stamm wohl der nämliche, die Früchte aber in Geschmack und Wuchs die verschiedenartigsten. So wüßte ich obigem Impromtu, so wenig es im ganzen Umkreis seiner Werke zu bedeuten hat, kaum eine andere Chopin'sche Composition zu vergleichen; es ist wiederum so fein in der Form, eine Cantilene zu Anfang und Ende von reizendem Figurenwerk eingeschlossen, so ein eigentliches Impromtu, nichts

mehr und nichts weniger, daß ihm nichts anderes seiner Composition an die Seite zu stellen. Das Scherzo erinnert in seinem leidenschaftlichen Charakter schon mehr an seinen Vorgänger: immerhin bleibt es ein höchst fesselndes Stück, nicht uneben einem Lord Byron'schen Gedicht zu vergleichen, so zart, so keck, so liebe- wie verachtungvoll. Für Alle paßt das freilich nicht. Die Mazurek hat Chopin gleichfalls zur kleinen Kunstform emporgehoben; so viele er geschrieben, so gleichen sich nur wenige. Irgend einen poetischen Zug, etwas neues in der Form oder im Ausdruck hat fast jede. So ist es in der zweiten der obengenannten das Streben der Hmoll-Tonart nach Fismoll, wie sie denn auch (man merkt es kaum) in Fis schließt; in der zweiten das Schwanken der Tonarten zwischen weicher und harter, bis endlich die große Terz gewinnt; so in der letzten, die jedoch eine matte Strophe (auf S. 13) hat, der plötzliche Schluß mit den Quinten, über die die deutschen Cantoren die Hände über die Köpfe zusammenschlagen werden. Eine Bemerkung beiläufig: die verschiedenen Zeitalter hören auch verschieden. In den besten Kirchenwerken der alten Italiäner findet man Quintenfortschreitungen, sie müssen ihnen also nicht schlecht geklungen haben. Bei Bach und Händel kommen ebenfalls welche vor, doch in gebrochener Weise, und überhaupt selten; die große Kunst der Stimmenverflechtung mied alle Parallelgänge. In der Mozart'schen Periode verschwinden sie gänzlich. Nun trabten die großen Theo-

retiker hinterher und verboten bei Todesstrafe, bis wieder Beethoven auftrat und die schönsten Quinten einfließen ließ, namentlich in chromatischer Folge. Nun soll natürlich ein so chromatischer Quintengang, wird er etwa zwanzig Tacte lang fortgesetzt, nicht als etwas Treffliches, sondern als etwas äußerst Schlechtes ausgezeichnet werden, gleichfalls soll man dergleichen aber auch nicht einzeln aus dem Ganzen herausheben, sondern in Bezug zum Vorhergehenden, im Zusammenhang hören.

Franz Schubert, 4 Impromtu's für Pianoforte.

Werk 142.

Er hätte es noch erleben können, wie man ihn jetzt feiert; es hätte ihn zum Höchsten begeistern müssen. Nun er schon lange ruht, wollen wir sorgsam sammeln und aufzeichnen, was er uns hinterlassen; es ist nichts darunter, was nicht von seinem Geist zeugte, nur wenigen Werken ist das Siegel ihres Verfassers so klar aufgedrückt, als den seinigen. So flüstert es denn in den zwei ersten Impromtu's auf allen Seiten „Franz Schubert" wie wir ihn kennen in seiner unerschöpflichen Laune, wie er uns reizt, und täuscht und wieder fesselt, finden wir ihn wieder. Doch glaub' ich kaum, daß Schubert diese Sätze wirklich „Impromtu's" überschrie-

ben; der erste ist so offenbar der erste Satz einer Sonate, so vollkommen ausgeführt und abgeschlossen, daß gar kein Zweifel aufkommen kann. Das zweite Impromtu halte ich für den zweiten Satz derselben Sonate; in Tonart und Charakter schließt es sich dem ersten knapp an. Wo die Schlußsätze hingekommen, ob Schubert die Sonate vollendet, oder nicht, müßten seine Freunde wissen; man könnte vielleicht das vierte Impromtu als das Finale betrachten, doch spricht, wenn auch die Tonart dafür, die Flüchtigkeit in der ganzen Anlage beinahe dagegen. Es sind dies also Vermuthungen, die nur eine Einsicht in die Originalmanuscripte aufklären könnte. Für gering halte ich sie nicht; es kömmt zwar wenig auf Titel und Ueberschriften an; andererseits ist aber eine Sonatenarbeit eine so schöne Zier im Werkkranz eines Componisten, daß ich Sch'n. gern zu seinen vielen noch eine andichten möchte, ja zwanzig. Was das dritte Impromtu anlangt, so hätte ich es kaum für eine Schubert'sche Arbeit, höchstens für eine aus seiner Knabenzeit gehalten; es sind wenig oder gar nicht ausgezeichnete Variationen über ein ähnliches Thema. Erfindung und Phantasie fehlen ihnen gänzlich, worin sich Schubert gerade auch im Variationsgenre an andern Orten so schöpferisch gezeigt. So spiele man denn die zwei ersten Impromtu's hinter einander, schließe ihnen, um lebhaft zu enden, das vierte an, und man hat, wenn auch keine vollständige Sonate, so eine schöne Erinnerung an ihn mehr. Kennt man seine Weise schon,

so bedarf es fast nur einmaligen Durchspielens, sie vollkommen inne zu haben. Im ersten Satz ist es der leichte phantastische Zierrath zwischen den melodischen Ruhestellen, was uns in Schlummer wiegen möchte; das Ganze ist in einer leidenden Stunde geschaffen, wie im Nachdenken an Vergangenes. Der zweite Satz hat einen mehr beschaulichen Charakter, in der Art, wie es viel von Schubert gibt; anders der dritte (das vierte Impromtu), schmollend, aber leise und gut: man kann es kaum vergreifen; Beethoven's „Wuth über den verlornen Groschen," ein sehr lächerliches, wenig bekanntes Stück fiel mir manchmal dabei ein.

Es ist hier auch passende Gelegenheit, der von Franz Lißt für Clavier bearbeiteten Franz Schubert'schen Lieder zu erwähnen, die viele Theilnahme im Publicum gefunden. Von Lißt vorgetragen, sollen sie von großer Wirkung sein, andere als Meisterhände werden sich vergeblich mit ihnen bemühen; sie sind vielleicht das Schwerste, was für Clavier existirt, und ein Witziger meinte „man möchte doch eine erleichterte Ausgabe derselben veranstalten, wo er nur neugierig, was dann herauskäme, und ob wieder das ächte Schubert'sche Lied?" Manchmal nicht: Lißt hat verändert und zugethan; wie er es gemacht, zeugt von der gewaltigen Art seines Spiels, seiner Auffassung: Andere werden wieder anders meinen. Es läuft auf die alte Frage hinaus, ob sich der darstellende Künstler über den schaffenden stellen, ob er dessen Werke nach Willkür für sich umge-

stalten dürfe. Die Antwort ist leicht: einen Läppischen lachen wir aus, wenn er es schlecht macht, einem Geistreichen gestatten wir's, wenn er den Sinn des Originals nicht etwa geradezu zerstört. In der Schule des Clavierspiels bezeichnet diese Art der Bearbeitung ein besonderes Capitel.

Rückblick auf das Leipziger Musikleben im Winter 1837—1838.

Sinn und Geschmack, die in unsern Abonnementconcerten vorherrschend, zu beurtheilen, brauchen wir nur auf die Wahl der aufgeführten Stücke, auf die darin bevorzugten Meister zu merken. Und, wie in der Ordnung, treffen wir hier am öftersten auf Mozart (17mal), dann auf Beethoven (15mal); ihnen zunächst stehen Weber mit 7, Haydn mit 5 Nummern; zwischen 3 und 5 wurden von Cherubini, Spohr, Mendelssohn und Rossini gespielt; 2mal kamen Händel, Bach, Vogler, Cimarosa, Mehul, Onslow, Moscheles vor; 1mal Naumann, Salieri, Righini, Fesca, Hummel, Spontini, Marschner u. A. m. Die bekannteren Meister waren mithin sämmtlich vertreten und die ersten am häufigsten. Außerdem begegnen wir einigen Nummern neuster Componisten und zwar drei neuen Symphonieen, von Täglichsbeck, Robert Burgmüller und Gährich, von denen sich die letzte den rauschendsten Beifall erwarb, obgleich ihr die Symphonie von Täg-

lichsbeck nichts nachgab, die von Burgmüller aber beide hinter sich ließ; ja sie scheint mir beinahe das bedeutendste, nobelste Werk im Symphonieenfach, das die jüngere Zeit hervorgebracht, ihrer musikalischen Natur, ihres ungewöhnlich schön und kräftig ausgeprägten Instrumentalcharakters halber, trotz dem daß sie an Spohr erinnert, aber nicht wie eine Nachahmung aus Empfindungsschwäche, sondern dasselbe edle Streben des Lehrers dankbar verfolgend.[1] Das Trio des Scherzo's mag wohl meisterwürdig genannt werden, wie der Schluß der ganzen Symphonie eine Vorahnung des Todes, der diesen Jüngling zu früh von uns genommen. In den Symphonieen der beiden andern Herren fanden sich viel Beethoven'sche Nachklänge bei sonst geschickter Arbeit und Instrumentirung. Ein Hauptvorzug der von Gährich bestand in der Kürze der einzelnen Sätze, das Adagio ausgenommen, das nun einmal Keinem mehr gerathen will.

Von größter Bedeutung war ein neuer Psalm von Mendelssohn, mit den Anfangsworten „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser," dessen Unterschied von einer frühern geistlichen Musik desselben Meisters man im Concert für die Armen wahrnehmen konnte, in

---

1) Von R. Burgmüller war neulich auch ein Heft bei Hofmeister erschienener Lieder höchst lobend angekündigt; nachdem wir sie jetzt genauer kennen gelernt, müssen auch wir sie den trefflichsten der neueren beizählen. Und so Einer mußte sterben!

dem ein älterer Psalm von Mendelssohn diesem neuern vorgegeben wurde. Wie uns nun Mendelssohn seit lange schon als die gebildetste Kunstnatur unserer Tage gilt, in allen Gattungen, im Kirchenstyl wie im Concertstyl, im Chor wie im Lied gleich eigenthümlich und meisterhaft wirkend, so glauben wir ihn namentlich in diesem 41sten Psalm auf der höchsten Stufe, die er als Kirchencomponist, die die neuere Kirchenmusik überhaupt erreicht hat. Die Grazie, in der das Handwerk, die Kunst der Arbeit, die solcher Styl erheischt, sich hier offenbart, die Zartheit und Reinlichkeit der Behandlung jedes Einzelnen, die Kraft und Innerlichkeit der Massen, vor Allem aber, da wir's nun nicht anders nennen können, der Geist darin, — man sieht's mit Freude, was ihm die Kunst ist, was sie uns durch ihn.

Und freilich bekommen in diesem Betracht junge Künstler, die ihre Werke hier aufführen lassen, einen gefährlichen Stand, so sehr auch immer die Direction zur bestmöglichsten Ausführung beiträgt, daß sie sich es kaum besser wünschen können. Wir haben also von einer neuen Ouverture von Dr. L. Kleinwächter, der einzigen, die uns dieser Winter von neuen brachte,[1] noch zu sagen, daß sie ihres freundlichen Charakters, ihrer leichten Beweglichkeit halber vom Publicum ziemlich gut

---

1) Rechnen wir das Concert für die Armen mit, so müßte man auch die zum Duc de Guise von Onslow erwähnen, die uns indeß nur wenig oder gar nicht zugesagt.

aufgenommen wurde, ohne ihr einen größeren Kunstwerth beilegen zu dürfen.

Dies über die hier zum erstenmal aufgeführten Compositionen junger Künstler. Außerdem brachte uns eines der frühern Concerte zum erstenmal Beethoven's „glorreichen Augenblick," dessen Entstehung bekannt ist. Es mag wohl zu den unvergeßlichen Erlebnissen zu rechnen sein, dies Werk unter Beethoven's eigener Leitung, in einem denkwürdigen Geschichtsaugenblick, in Umgebung der höchsten Potentaten, Gesandtschaften rc. gehört zu haben, und auch dies weggenommen, wie bei unserer Aufführung, bleibt noch manche Stelle der Musik, die noch leidlich wirken wird nach Jahrhunderten. Unrecht aber thut man, solche Gelegenheitswerke großer Künstler mit ihren andern Geniuseingebungen vergleichen zu wollen; hier ist eben der Schimmer des Flüchtigen und Zufälligen das Geniale, wie denn jene kleinen Goethe'schen Gedichte von Meistern, die die Sache verstehen, wie von ihm selbst gar hoch angeschlagen wurden. Ein solches Wesen waltet denn auch in dieser Composition, dabei eine fast ironische Breite und Pracht, bis dann auf einmal in einzelnen Momenten der ganze Meister lächelnd und in Lebensgröße vor uns steht. Dazu nun ein Gedicht, so widerhaarig zum Componiren, wie eine Pindar'sche Hymne, und man hat ein schwaches Bild, in welcher Bedrängniß der Componist sein Werk zu Ende gebracht, das ihm übrigens als einem starken Patrioten sicherlich auch am Herzen gelegen.

Wo uns endlich aber wahrhaft Neues, Unerhörtes geboten wurde, lauter Altes nämlich, war in einigen der letzten Concerte, in denen uns Meister von Bach bis auf Weber in chronologischer Folge vorgeführt wurden. Ein Glück ist es, daß unsere Vorfahren nicht etwa vorwärts gedrehte historische Concerte veranstalten konnten; die Hand auf's Herz — wir würden schlecht bestehen. So glücklich es nun machte, was man zu hören bekam, so wahrhaft mißmuthig, was man hier und da darüber hören mußte. Als ob wir Bach ehrten dadurch, als ob wir mehr wüßten als die alte Zeit, thaten Manche und fanden es curios und interessant zugleich! Und die Kenner sind die Schlimmsten dabei und lächeln, als ob Bach für sie geschrieben, — Er, der uns ziemlich sammt und sonders auf dem kleinen Finger wiegt, — Händel, feststehend wie der Himmel über uns, — Gluck nicht minder. Und man hört es, lobt es und denkt nicht weiter der Sache. Wahrhaftig, ich schätze die neue Zeit, und verstehe, verehre Meyerbeer; wer mir aber in hundert, was sag' ich, in funfzig Jahren historische Concerte verbürgt, in dem eine Note von Meyerbeer gespielt wird, dem will ich sagen: „Beer ist ein Gott und ich habe mich geirrt."

— Ueber die Bach'sche Musik, die gegeben, läßt sich wenig sagen; man muß sie haben in den Händen, studiren möglichst und er bleibt unergründlich wie vorher. Händel scheint mir schon menschlich-erhabener; an Gluck verwirft man, wie gesagt, die Arien und läßt die Chöre

passiren, d. h. man nimmt der Statue eines Gottes das etwaige Lockengekräusel um die Stirn und lobt nichts als seine Sehnen, seinen Corpus.

Wünschenswerth aber wäre es immerhin, man gäbe alle Jahre solche Concerte und mehre zwar; die Einfältigen lernten dabei, die Klugen lächelten: kurz der Rückschritt wäre vielleicht ein Vorschritt.

Zu erwähnen gibt es noch, daß diesen drei Männern[1] als die bedeutendsten nachfolgten, im 2ten Concert: Haydn, Naumann, Cimarosa, Righini, im 3ten: Mozart, Salieri, Mehul, A. Romberg, im 4ten: Abt Vogler, Beethoven und C. M. v. Weber; aus deren vorgeführten Werken wir außer der Abschiedssymphonie[2] von Haydn, einem noch ungedruckten, höchst Mozart'schen Quartett aus dessen Zaide, einer Ouverture von Abt Vogler, den seine Zeitgenossen unserer Meinung nach bei Weitem nicht hoch genug geschätzt, als das Interessanteste eine Symphonie von Mehul auszeichnen, so unterschieden von deutscher Symphonieenweise erscheint sie uns, dabei gründlich und geistreich, wenn auch nicht ohne Manier, daß wir sie auswärtigen Orchestern nicht genug empfeh-

1) Auch war ein Concert von Viotti der Bach-Händel'schen Periode einverleibt; Hr. Concertmeister David spielte es in glücklichster Stunde, mit größtem Beifall.

2) Die Musiker (auch unsere) löschten dabei, wie bekannt, die Lichter aus und gingen sachte davon; auch lachte Niemand dabei, da es gar nicht zum Lachen war.

len können. Merkwürdig dabei war auch die Aehnlichkeit des letzten Satzes mit dem ersten der Cmoll-Symphonie von Beethoven, und der Scherzo's derselben beiden Symphonieen, und zwar so auffallend, daß hier eine Reminiscenz von der einen oder der andern Seite im Spiel gewesen sein muß; auf welcher vermag ich nicht zu entscheiden, da mir das Geburtsjahr der Mehul'schen nicht bekannt geworden. — Dies waren denn unsere vier historischen Concerte, um die uns Mancher beneiden wolle. Zwar ließen sich mit leichter Mühe Ausstellungen gegen die Reihenfolge, die Wahl der Stücke ꝛc. aufbringen, ließe sich bedeutende historische Gelehrsamkeit entwickeln; nehmen wir dankbar an, was uns geboten wurde, jedenfalls aber mit dem Wunsch, beim Anfang nicht stehen bleiben zu wollen.

Das erfreuende Bild zu vollenden, schließen wir mit Hervorhebung der einzelnen Künstler und Künstlerinnen, mit deren Vorträgen die größeren Orchesteraufführungen durchwirkt waren.

Als interessanteste Erscheinung steht Miß Clara Novello oben an. Sie kam von London aus dem Kreise ihr befreundeter Künstlerinnen ersten Ranges; man läßt sich das wohl auch in Leipzig gefallen. Seit Jahren hat mir nichts so wohlgethan, als diese Stimme, die sich überall kennt und beherrscht, des zartesten Wohllautes voll, jeder Ton scharf begränzt wie auf einer Tastatur, dieser edelste Vortrag, ihre ganze einfache bescheidene Kunst, die nur das Werk und den Schöpfer glänzen

läßt. Worin sie nun in ihrem Element, in dem sie geboren und groß geworden ist, das war Händel, so daß sich die Leute verwundert fragten: „Ist das Händel? Kann Händel so schreiben? Ist das möglich?“ Von solcher Kunst des Vortrags kann selbst der Componist lernen; da bekommt man wieder Achtung vor den darstellenden Künstlern, die uns so oft Caricaturen geben, weil sie zu früh aus der Schule gelaufen; vor solcher Kunst bricht all das Stelzenwerk zusammen, worauf uns gewöhnliche Virtuosität über die Schultern zu sehen glaubt; kurz Miß Clara Novello ist keine Malibran, keine Sontag, sondern sie ist es höchst selbst, was sie ist, und kann's ihr Niemand nehmen.

Vor und nach ihr wechselten Frl. Schlegel, Mad. Bünau-Grabau und Mad. Johanna Schmidt als Solosängerinnen, und ganz zuletzt traten noch Frl. Auguste Werner und Frl. Botgorschek aus Dresden auf. Erstere als eine schöne Gestalt, war wohl gelitten; die andern Damen hatten freilich einen großen Liebling des Publicums, der uns in Clara Novello fortgegangen, zu ersetzen, wo wir uns dann loben müssen, da wir thaten, als wäre nichts geschehen, und beide bekannte immer gern gehörte Sängerinnen mit dem alten Beifall aufnahmen. Frl. Werner war uns aus Dresden zurückgekehrt, wo sie noch ein Jahr zugelernt hat. Frl. Botgorschek endlich hat einen wahren Helden-Alt, glänzende italiänische Methode und etwas Herausforderndes, wie man es wohl bei Opernsängerinnen findet; es wurde ihr

der erste Grad des Beifalls, der sich leicht am Schall erkennen läßt; eine Arie mußte sie wiederholen.

Von auswärtigen Sängern besuchte uns nur Hr. Genast aus Weimar und sang eine Ballade „Schwerting" mit reicher Orchesterbegleitung, über die sich nur eine männliche Stimme aufrecht halten kann, wie der Componist sein Werk auch mit Feuer und Leidenschaft darstellte.

Von fremden Instrumentalvirtuosen hatte man auf Lipinski und Lißt gerechnet, die jedoch ausgeblieben; Henselt spielte nur einmal in seinem eigenen Concert. So hörten wir denn des Guten und Schönen mancherlei von den HH. Kotte aus Dresden, Blagrove aus London, Concertm. Hubert Ries und C. Schunke aus Berlin, Th. Sack aus Hamburg, den jungen Nicolai Schäfer, MD. Alscher (Contrabaß), Schapler aus Magdeburg, Louis Anger aus Clausthal, und in bunter Reihe zwischendurch Vorträge der Orchestermitglieder, unter denen die der HH. Queisser, Uhlrich, Grenser, Heinze und Haake als die bedeutendsten auszuzeichnen sind, mit einigem Stolze zuletzt noch der öfteren Meisterleistungen der HH. Mendelssohn und David, so wie der feinsten der kühnsten aller Künstlerinnen, Clara Wieck, zu gedenken.

Ehe wir von den Gewandhausconcerten auf ein Halbjahr Abschied nehmen, möchten wir noch erst ihren 40 bis 50 Vertretern im Orchester einen Ehrenkranz aufsetzen. Wir haben keine Solisten, wie Brod in Paris

oder Harper in London; doch möchten sich selbst kaum diese Städte eines solchen Zusammenspiels in der Symphonie rühmen können. Und dies liegt in der Natur der Verhältnisse. Die Musiker bilden hier eine Familie, die sich täglich sehen, täglich üben; es sind immer dieselben, so daß sie wohl die Beethoven'schen Symphonieen ohne Notenblatt spielen könnten. Dazu nun einen Concertmeister, der ebenfalls z. B. die Partituren des Letzteren auswendig, einen Director, der sie gleichfalls aus- und inwendig weiß — und der Ehrenkranz ist fertig. Ein besonderes Blatt wünschte ich noch dem Paukenschläger des Orchesters (Hrn. Pfund) zugetheilt, der immer wie Blitz und Donner da und fertig ist; trefflich spielt er sie.

Ziemlich dasselbe Orchester, seine jüngeren Mitglieder wenigstens, findet man, wie bekannt, in den Concerten der Gesellschaft Euterpe wieder. Die Zahl ihrer Concerte war zwölf, wie herkömmlich, das Local im Saal des Hotel de Pologne, der Musik übrigens wenig günstig. Referent muß sich aber bei Aufführung ihrer Leistungen hier und da auf Referate Dritter beziehen, da er nicht allen Aufführungen beigewohnt. Eine Vergleichung der Concertzeddel läßt Beethoven als hier bevorzugten Meister erkennen; es wurden sechs Symphonieen von ihm gespielt. Haydn fehlt gänzlich, was wohl ein Zufall ist; Mozart findet sich zweimal, Spohr einmal. Neue Symphonieen gab man zwei, vom Dirigenten der Concerte C. G. Müller die eine, die andere von W. Sörgel. Letztere soll nichts Außeror-

dentliches, sonst aber einen geschickten im Orchester aufgewachsenen Musiker verrathen haben. Die erstere erwähnten wir schon mit einigen Worten in einer früheren Nummer; sie ist die vierte des Componisten und man merkt das an der rascheren Feder, die nicht mehr wie früher an Einzelnheiten, an kleinen Figuren ꝛc. hängen bleibt. Wir nannten sie auch heiter; doch kommt die Stimmung vielleicht nicht von Innen und fordert etwa mehr zum Nachdenken über die Heiterkeit auf. Auch als wäre der Componist selbst mißtrauisch gegen sein Talent der Lustigkeit, unterbricht er sich oft in den einzelnen Sätzen durch langsamere Zwischenperioden, in der Art wie man es in vielen der späteren Arbeiten Beethoven's findet, deren Eindruck auf unsern Componisten überhaupt oft ziemlich fühlbar hervortritt. Eigenthümlich ist das Intermezzo im Vier-Vierteltact an des Scherzos Stelle. Im letzten Satz geht es wunderlich und kopfüber; doch vermiss' ich in ihm den feineren Duft, die Poesie, die den Humor erst liebenswürdig macht. — Von Ouverturen werden an den Euterpe-Abenden meistens zwei gegeben; hier treffen wir auf Weber, Cherubini u. A. Von Beethoven war es namentlich die in Cdur in ihrer wahrhaft vernichtenden Genialität, deren Aufführung dankenswerth; sie ist die nämliche, glaub' ich, auf deren Titel sich Beethoven des Ausdrucks: „gedichtet von" statt des „componirt von" bediente. Außerdem eine neue zur Oper Oleandro von C. G. Müller, und die zum Oratorium „Gutenberg" von

4*

Löwe, letztere so oberflächlich, wie erstere fleißig gearbeitet. Unter den neuen der Gesellschaft zur Aufführung überlassenen Ouverturen im Manuscript bemerken wir außer welchen von F. Rohr (in Meiningen), C. Conrad (in Leipzig), und J. Mühling (aus Magdeburg) als interessant die zu Schiller's „Räubern" von Ernst Weber aus Stargard, die wild und barbarisch instrumentirt, einzelne merkwürdige Instrumentalschönheiten entfaltet, der Art, daß sich der Componist vielleicht selbst verwundern muß, wenn er sie hört; denn es scheint mir noch nicht Alles aus künstlerischem Bewußtsein geflossen. Von Wirkung ist namentlich das zerstückelt angebrachte Räuberlied: „Ein freies Leben," und von eigenthümlicher Bedeutung der Schluß des Ganzen auf der Dominante. Von Paris gekommen, würde die Ouverture vielleicht von aufmerksamern Ohren gehört worden sein, wie die nun bekannte zu den Francs-Juges von Berlioz, mit welcher das erste Concert eröffnet wurde.

Unter den Solovorträgen erhielt man manches Mittelgut, da bekanntlich Jeder, der auftreten will, zugelassen wird. Einige Auswahl wäre demohngeachtet zu wünschen. Der erste Preis gebührt Hrn. Uhlrich mit einem Lipinski'schen Concert, irre ich nicht, in D dur, dessen sarmatische Wildheit unser Virtuos so zu sagen mehr vermenschlichte, sogar zarter als der Componist selbst spielte, der freilich wieder seine andern Göttlichkeiten hat. Während man in Concertcompositionen Anderer häufig durch Gemeinheiten beleidigt wird, bricht

in Lipinski'schen oft etwas höchst Nobles hindurch; es ist dieser Unterschied bemerkenswerth: dort fällt das Gemeine auf, hier das Edle, wiewohl sie im Ganzen auf ziemlich gleicher Kunstlinie stehen können. —

Einen Schatz von Kunst boten auch diesen Winter die Quartetten im kleinen Saale des Gewandhauses, von den HH. David, Uhlrich, Queisser und Grenser — an acht Abenden vier und zwanzig Nummern nämlich, darunter als Kostbarkeiten erster Größe die in Es dur (Werk 127) und Cis moll von Beethoven, für deren Größe wir keine Worte aufzufinden vermöchten. Sie scheinen mir, nebst einigen Chören und Orgelsachen von Seb. Bach, die äußersten Gränzen, die menschliche Kunst und Phantasie bis jetzt erreicht; Auslegung und Erklärung durch Worte scheitern hier wie gesagt. Dagegen ergingen sich zwei ganz neue Quartette von Mendelssohn in so schön menschlicher Sphäre, wie man es von ihm als Künstler wie als Menschen erwarten kann. Auch hier gebührt ihm die Palme unter den Zeitgenossen, die ihm nur, wenn er noch lebte, Franz Schubert — nicht streitig gemacht, — denn alles Eigenthümliche besteht nebeneinander — aber unter Allen der Würdigste überreichen müssen. Nur die Vorzüglichkeit eines Werkes, wie des in D moll von Schubert, wie so vieler anderer kann über den frühen und schmerzlichsten Tod dieses Erstgebornen Beethoven's in etwas trösten; er hat in kurzer Zeit geleistet und vollendet, als Niemand vor ihm. Endlich treffen wir auch in dem

heurigen Cyklus auf eine neue Composition von C. G. Müller, gründlich, klar, interessant, voll echten Quartettgeschmacks und der Veröffentlichung durchaus werth.

So ziehen wir denn den Vorhang über die reich belebte Scene. Streben überall, Kräfte die Fülle, die Ziele die würdigsten; — es wolle sich Alles in höherer Verwandlung wiederholen! —

1839.

Zum neuen Jahr. — Concerte für das Pianoforte. — Etuden für das Pianoforte. — 1ste Aufführung des Paulus von Mendelssohn in Wien. — Sonaten für Clavier. — Die Teufelsromantiker. — Aeltere Claviermusik. — Fantasieen für Pianoforte. — Concertouverturen für Orchester. — Neue Symphonieen für Orchester. — Norbert Burgmüller. — Etuden für das Pianoforte. — Camilla Pleyel. I. II. — Erinnerungen an eine Freundin. — Sonaten für Pianoforte.

Zum neuen Jahr 1839.

So lägen denn neun Bände vor uns und in ihnen ein getreues Bild menschlichen Strebens überhaupt. Wie ein junger Staat hat eine junge Zeitschrift ihre Schwankungen, wie jener sich einen Grund aufzubauen, Gegner zu überwinden, Freunde zu gewinnen, sich nach Innen und Außen zu befestigen. Meist jüngere Musiker waren es, die sich im Anfang verbunden hatten, jeder mit Sitz und Stimme, mit gleichem Antheil. Man blättere in dem ersten Bande der Zeitschrift nach; das fröhliche, kräftige Leben darin wird noch jetzt Antheil erwecken: auch Versehen kamen vor, wie sie ja im Gefolge aller jugendlichen Unternehmungen. Jeder steuerte eben bei, was er hatte. Der Stoff schien damals endlos; man war sich eines edlen Strebens bewußt; wer nicht mitwollte, wurde mit fortgerissen; neue Götterbilder sollten aufgestellt, ausländische Götzen niedergerissen werden; man arbeitete Tag und Nacht. Es war das Ideal einer großen Künstlerbrüderschaft zur Verherrlichung deutscher tiefsinniger Kunst, das

wohl Jedem als das herrlichste Ziel seines Strebens vorleuchten mochte. Und wie denn die Zeitschrift überhaupt zu günstiger Stunde unter günstigen Umständen unternommen wurde, einmal weil man des Schneckenganges der alten musikalischen Kritik überdrüssig war und weil wirklich neue Erscheinungen am Kunsthimmel aufstiegen, dann weil die Zeitschrift im Schooß von Deutschland, in einer von jeher berühmten Musikstadt entsprang, und der Zufall gerade mehre junge gleichgesinnte Künstler vereinigt hielt, so griff das Blatt auch rasch um sich und verbreitete sich nach allen Gegenden hin. Aber wie so oft, wo die Menschen noch so fest zusammenhalten und unzertrennlich scheinen, trennt sie auf einmal das plötzlich hervortretende Schicksal. Selbst der Tod forderte ein Opfer; in Ludwig Schunke starb uns einer der theuersten und feurigsten Genossen. Andere Umstände machten die ersten Bande noch lockerer. Das schöne Gebäude schwankte. Die Redaction kam damals in die Hände eines einzigen, er gesteht es, gegen seinen Lebensplan, der zunächst auf Ausbildung eigener Kunstanlage ausging. Aber die Verhältnisse drängten, die Existenz der Zeitschrift stand auf dem Spiele. Acht Bände haben sich seitdem gefolgt; wir hoffen, es ist eine Tendenz in ihnen sichtbar worden. Mögen sich im Vordergrunde verschiedene Ansichten herumtummeln, die Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst, geschah sie nun durch Hinweisung auf ältere große Muster, oder durch Bevorzugung jüngerer Talente, —

jene Erhebung mag noch jetzt als das Ziel unserer Bestrebungen angesehen werden. Den rothen Faden, der diesen Gedanken fortspinnt, könnte man allenfalls in der Geschichte der Davidsbündler verfolgen, eines wenn auch nur phantastisch auftretenden Bundes, dessen Mitglieder weniger durch äußere Abzeichen, als durch eine innere Aehnlichkeit sich erkennen lassen. Einen Damm gegen die Mittelmäßigkeit aufzuwerfen, durch das Wort wie durch die That, werden sie auch künftighin trachten. Geschah dies früher oft auf ungestümere Art, so wolle man dagegen die warme Begeisterung in die Schaale legen, mit der das Echt-Talentvolle, Echt-Künstlerische an jeder Stelle ausgezeichnet wurde. Wir schreiben ja nicht, die Kaufleute reich zu machen, wir schreiben den Künstler zu ehren. Wie dem sei, die in den letzten Jahren noch immer wachsende Verbreitung der Zeitschrift ist nur ein Beweis, daß sie in ihrer Strenge gegen ausländisches Machwerk, in ihrem Wohlwollen gegen die höher strebenden der jüngern Künstler, wie in ihrem Enthusiasmus für Alles, was uns die Vorzeit an Meisterlichem überliefert, die Gesinnung Vieler ausspricht und daß sie sich ein Publicum gebildet hat. Diesen alten Grundsätzen getreu treten wir am heutigen Festtage, wenn nicht in das zehnte Jahr, so doch in den zehnten Band oder in das sechste Jahr unserer Existenz, für das herkömmlich kurz zugemessene Alter einer Zeitschrift schon immer einer silbernen Jubelfeier vergleichbar, wo man sich des Ueberstandenen gemüthlich

erinnert, dem Bevorstehenden muthig entgegensieht. Mit einigem Schmerz füge ich hinzu, daß ich meine Grüße zu diesem Fest zum erstenmal aus weiter Ferne einsenden muß, aus Oesterreichs prächtiger Hauptstadt, deren freundliche Bewohner wohl auch noch länger zu fesseln vermöchten. Sorgsamen Freundeshänden anvertraut, geht die Zeitschrift indeß ihren ungestörten Gang. Hier aber, unter großen Mahnungen, wo uns die Schatten der größten deutschen Meister umschweben, möchte noch mancher Gedanke nicht unwerth einer Aussprache hier vor Allem aufkeimen. Eine Zeit herauf zu beschwören, die jener vergangenen an Thatkräftigkeit gleichkäme, vermögen bloße Worte nicht, und die Zeiten sind auch andere geworden und verlangen Anderes. Den Künstler aber manchmal bescheiden an jene Meister zu erinnern, mag unverwehrt bleiben, und kommen wir ihnen nicht an Kräften gleich, so wollen wir ihnen wenigstens nicht im Streben nachstehen. Und somit sei Allen ein glückliches neues Jahr zugerufen!

Concerte für Pianoforte.

Clavierconcert von J. Moscheles.
Werk 93.

Clavierconcert von F. Mendelssohn-Bartholdy.
Werk 40.

Die Claviermusik bildet in der neueren Geschichte der Musik einen wichtigen Abschnitt; in ihr zeigte sich am ersten das Aufdämmern eines neuen Musikgenius. Die bedeutendsten Talente der Gegenwart sind Clavierspieler; eine Bemerkung, die man auch an älteren Epochen gemacht. Bach und Händel, Mozart und Beethoven waren am Clavier aufgewachsen, und ähnlich den Bildhauern, die ihre Statuen erst im Kleinen, in weicherer Masse modelliren, mögen sich jene öfters auf dem Clavier skizzirt haben, was sie dann im Größeren, mit Orchester-Masse ausarbeiteten. Das Instrument selbst hat sich seitdem in hohem Grade vervollkommt. Mit der immer fortschreitenden Mechanik des Clavierspiels, mit dem kühneren Aufschwung, den die Compo-

sition durch Beethoven nahm, wuchs auch das Instrument an Umfang und Bedeutung, und kömmt es noch dahin, (wie ich glaube,) daß man an ihm, wie bei der Orgel, ein Pedal in Anwendung bringt, so entstehen dem Componisten neue Aussichten und sich immermehr vom unterstützenden Orchester losmachend, wird er sich dann noch reicher, vollstimmiger und selbstständiger zu bewegen wissen. Diese Trennung von dem Orchester sehen wir schon seit länger vorbereitet: Der Symphonie zum Trotz will das neuere Clavierspiel nur durch seine eigenen Mittel herrschen und hierin mag der Grund zu suchen sein, warum die letzte Zeit so wenig Clavierconcerte, überhaupt wenig Originalcompositionen mit Begleitung hervorgebracht. Die Zeitschrift hat seit ihrem Entstehen ziemlich von allen Clavierconcerten berichtet; es mögen auf die vergangenen sechs Jahre kaum 16 bis 17 kommen, eine kleine Zahl im Vergleich zu früher. So sehr verändern sich die Zeiten, und was sonst als eine Bereicherung der Instrumentalformen, als eine wichtige Erfindung angesehen wurde, gibt man neuerdings freiwillig auf. Sicherlich müßte man es einen Verlust heißen, käme das Clavierconcert mit Orchester ganz außer Brauch; andererseits können wir den Clavierspielern kaum widersprechen, wenn sie sagen „wir haben Anderer Beihülfe nicht nöthig; unser Instrument wirkt allein am vollständigsten.“ Und so müssen wir getrost den Genius abwarten, der uns in neuer glänzender Weise zeigt, wie das Orchester mit dem Clavier zu ver-

binden sei, daß der am Clavier Herrschende den Reichthum seines Instruments und seiner Kunst entfalten könne, während daß das Orchester dabei mehr als das bloße Zusehen habe und mit seinen mannichfaltigen Charakteren die Scene kunstvoller durchwebe. Eines aber könnten wir billig von den jüngeren Componisten verlangen: daß sie uns als Ersatz für jene ernste und würdige Concertform, ernste und würdige Solostücke gäben, keine Capricen, keine Variationen, sondern schön abgeschlossene charaktervolle Allegrosätze, die man allenfalls zur Eröffnung eines Concertes spielen könnte. Bis dahin werden wir aber noch oft nach jenen älteren Compositionen greifen müssen, die ein Concert in kunstwürdigster Weise zu eröffnen, des Künstlers Gediegenheit am sichersten zu erproben geeignet sind: nach jenen trefflichen von Mozart und Beethoven, oder, will man einmal im ausgewählteren Kreise eines noch zu wenig gewürdigten großen Mannes Antlitz zeigen, nach einem von Sebastian Bach, oder will man endlich Neues zu Gehör bringen, nach jenen, in welchen die alte Spur, namentlich die Beethoven'sche, mit Glück und Geschick weiter verfolgt ist. Unter die letzteren zählen wir mit der gehörigen Einschränkung zwei unlängst erschienene Concerte von J. Moscheles und F. Mendelssohn-Bartholdy. Von beiden Künstlern war in der Zeitschrift bereits so oft die Rede, daß wir uns kurz fassen können.

In Moscheles haben wir das seltnere Beispiel eines

Musikers, der, obschon in älteren Jahren und noch jetzt unablässig mit dem Studium alter Meister beschäftigt, auch den Gang der neueren Erscheinungen beobachtet und von ihren Fortschritten benutzt hat. Wie er nun jene Einflüsse mit der ihm angebornen Eigenthümlichkeit beherrscht, so entsteht aus solcher Mischung von Altem, Neuem und Eigenem ein Werk, eben wie es das neuste Concert ist, klar und scharf in den Formen, im Charakter dem Romantischen sich nähernd, und wiederum originell, wie man den Componisten kennt. Daß wir nicht zu fein spalten, — das Concert verräth überall seinen Meister; aber Alles hat seine Blüthe, und der einst das Gmoll-Concert schrieb, der ist er nicht mehr, wohl aber immer der fleißige, treffliche Künstler, der keine Mühe scheut, sein Werk den besten gleich zu machen. Auf Popularität verzichtet er diesmal gleich vorn herein; das Concert heißt pathetisch und ist es; was kümmern sich unter 100 Virtuosen 99 darum! Das Abweichende in der Form mit andern und Moscheles' eigenen früheren Concerten wird Jedem im Augenblick auffallen. Der erste Satz schreitet rasch vorwärts, die Tutti sind kürzer als gewöhnlich, das Orchester greift überall mit ein; der zweite mit seinen langsameren Zwischenspielen scheint mir mühsamer gefunden, er leitet den letzten ein, der den pathetischen Charakter des ersteren in leidenschaftlicherer Bewegung wieder aufnimmt. Mechanisch schwierig möchten wir das Concert im Vergleich zu andern neuern nicht nennen: das Figurenwerk ist sorgfältig ausgewählt,

aber auch von mäßigen Spielern nach einigem Studium zu bewältigen; zusammen mit dem Orchester erfordert es aber von beiden Seiten größte Aufmerksamkeit, genaue Kenntniß der Partitur, und so vorgetragen wird es in seiner kunstvollen Gedankenverwebung in hohem Grade interessiren, wie wir uns mit Freuden daran erinnern, als Moscheles es in Leipzig spielte.

Einen besondern Dank votiren wir neueren Concert-schreibern, daß sie uns zum Schluß nicht mehr mit Trillern, namentlich mit Octavspringern langweilen. Die alte Cadenz, in die die alten Virtuosen an Bravour einpackten was irgend möglich, beruht auf einem weit tüchtigeren Gedanken und wäre vielleicht noch jetzt mit Glück zu benutzen. Sollte nicht auch das Scherzo, wie es uns von der Symphonie und Sonate her geläufig, mit Wirkung im Concert anzubringen sein? Es müßte einen artigen Kampf mit den einzelnen Stimmen des Orchesters geben, die Form des ganzen Concerts aber eine kleine Aenderung erleiden. Mendelssohn dürfte es vor Allen gelingen.

Wir haben über des letzteren zweites Concert zu berichten. Wahrhaftig, noch immer ist er der nämliche, noch immer wandelt er seinen alten fröhlichen Schritt; das Lächeln um die Lippen hat Niemand schöner als er. Virtuosen werden beim Concerte ihre ungeheuren Fertigkeiten nur mit Mühe anbringen können: er gibt ihnen beinahe nichts zu thun, was sie nicht schon hundertmal gemacht und gespielt. Oft haben wir von ihnen diese

Klage gehört. Sie haben etwas Recht; Gelegenheit, die Bravour zu zeigen durch Neuheit und Glanz der Passagen soll vom Concerte nicht ausgeschlossen bleiben. Musik aber steht über Alles, und der uns diese immer und am reichsten gibt, dem gebührt auch immer unser höchstes Lob. Musik aber ist der Ausfluß eines schönen Gemüthes; unbekümmert ob es im Angesicht von Hunderten, ob es für sich im Stillen fluthet; immer aber sei es das schöne Gemüth, das sich ausspreche. Daher wirken auch Mendelssohn's Compositionen so unwiderstehlich, wenn er sie selbst spielt; die Finger sind nur Träger, die eben so gut verdeckt sein könnten; das Ohr soll allein aufnehmen und das Herz dann entscheiden. Ich denke mir oft, Mozart müßte so gespielt haben. Gebührt Mendelssohn so das Lob, daß er uns immer solche Musik zu hören gibt, so wollen wir deshalb gar nicht läugnen, daß er es oft in einem Werke flüchtiger, in dem andern nachdrücklicher thut. So gehört auch dies Concert zu seinen flüchtigsten Erzeugnissen. Ich müßte mich sehr irren, wenn er es nicht in wenig Tagen, vielleicht Stunden geschrieben. Es ist als wenn man an einem Baum schüttelt, die reife, süße Frucht fällt ohne Weiteres herab. Man wird fragen, wie es sich zu seinem ersten Concert verhalte. Es ist dasselbe, und nicht dasselbe; dasselbe ist es, weil es von einem ausgelernten Meister, nicht dasselbe, weil es zehn Jahre später geschrieben ist. Sebastian Bach sieht an der Harmonieführung hier und da heraus. Melodie, Form, Instru-

mentation im Uebrigen sind Mendelssohn's Eigenthum. So freue man sich der flüchtigen heiteren Gabe; sie gleicht ganz einem jener Werke, wie wir manche von älteren Meistern kennen, wenn sie von ihren größeren Schöpfungen ausruhten. Unser jüngerer wird sicherlich nicht vergessen, wie jene dann oft plötzlich mit etwas Mächtigem hervortraten, und das D moll=Concert von Mozart, das in G dur von Beethoven ist uns ein Beweis davon.

Etuden für das Pianoforte.

Ad. Henselt, Etuden (Etudes de Salon). Werk 5. — W. Taubert, 12 Etuden. Werk 40. — S. Thalberg, 12 Etuden. Werk 26. 2tes Heft. —

Unsere letzte Etudenschau ging bis Juni vorigen Jahres. Es scheint, die Etude hat einen neuen Kreis durchlaufen, und es wolle nun eine längere Ruhezeit eintreten. Wir begrüßen dies als ein gutes Zeichen. Zwar glaubt jede Zeit von sich, sie stände auf dem Gipfel (wie es umgekehrt zu allen Zeiten Leute gegeben, die über Verfall der Kunst geklagt); von der Clavieretude kann man indeß mit einigem Grund mehr, als unsere Vorfahren annehmen, sie habe die höchste Höhe erreicht. Die Tonleitern sind nach allen Richtungen hin zerlegt, zu allen erdenklichen Figuren verknüpft, die Finger und Hände in alle mögliche Lagen gebracht 2c.; gehe man nun nicht weiter, wo es nur auf Spitzfindigkeiten hinauslaufen muß, und wende sich wieder zu größeren, weniger zum Mechanischen verleitenden und die Bravour zur Schau tragenden Kunstformen. Vor lauter

Studien versäumte man am Ende die Meisterschaft. Wie unendlich groß ist das Reich der Formen; was gibt es noch da auszubeuten und zu thun auf Jahrhunderte lang! Vor Allem möchten wir das dem musikreichen Henselt zurufen. Seinen ersten Etuden, die die Welt durchflogen, rasch wie eine Siegesnachricht, hat er zwei neuere Hefte nachgeschickt: Etudes de Salon, zwölf an der Zahl. Man muß Henselt gehört haben, um es nie wieder zu vergessen; wie ein Blumenflor duften mich diese Stücke noch aus der Erinnerung an; ja seine Virtuosennatur umstrickt uns so mit ihren Reizen, daß wir auch was er von Andern dazu geliehen, als sein eigen betrachten, und nichts denken und vor Augen haben, als ihn. So könnte man, wie schon in den ersten Heften, so in diesen eine Menge Chopin'sches nachweisen; Henselt selbst wird es zugeben; aber es verschmelzt sich diese fremde Beimischung so wohl in der ganzen Persönlichkeit, daß es kleinlicher wäre, sie zu tadeln, als sie zu begehen. Auch bezieht sich diese Aehnlichkeit mit Chopin's Weise mehr auf Aeußerliches, auf Figur; in der Hauptsache, der Melodie, ist er so selbstständig als irgend einer, und hätte eher Grund von seinen Schätzen zu verschenken, als zu entlehnen. Schöne Melodie, in schöne Formen gefaßt, zeichnet denn auch die Stücke dieser zweiten Sammlung aus. Ich wüßte mich darüber noch jetzt nicht anders auszusprechen, als in einem früheren Aufsatz über Henselt, dessen man sich vielleicht auch entsinnen wird; er ist und bleibt Henselt. In etwas nur

unterscheiden sich diese zuletzt erschienenen Jedem im Augenblick auffällig: in den Ueberschriften, die auf objectivere musikalische Zustände schließen lassen; wir finden hier einen „Elfenreigen,“ ein „Ave Maria,“ einen „Hexentanz,“ „Danklied nach Sturm“ ꝛc., während die alten eine Reihe Liebeslieder, oder (wie sie Wedel nannte,) Sonnette. Henselt's lyrische Natur verleugnet sich zwar dabei nirgends; es ist aber doch ein Zeichen, daß er vorwärts will, und wir kommen hier auf den Zuruf zurück, den wir oben an Henselt ergehen ließen: sich von den Etuden überhaupt weg und zu höheren Gattungen zu wenden, zur Sonate, zum Concerte, oder eigene größere zu schaffen. Wer sich immer in denselben Formen und Verhältnissen bewegt, wird zuletzt Manierist oder Philister; es ist dem Künstler nichts schädlicher, als langes Ausruhen in bequemer Form; in älteren Jahren nimmt die Schaffenskraft ohnehin ab, und dann ist's zu spät, und manches treffliche Talent gewahrt dann erst, daß es seine Aufgabe nur zur Hälfte gelöst. Ein anderer Weg aber vorwärts zu kommen, sich zu neuer Schöpfung zu bereichern, ist der, andere große Individualitäten zu studiren. Man führt wohl z. B. Mozart als einen Gegenbeweis dieses Satzes an und sagt, ein Genie habe das nicht nöthig und überhaupt nichts; aber wer sagt uns, was Mozart geliefert, wenn er z. B. Sebastian Bach in seiner ganzen Größe gekannt hätte? Wie ihn schon Haydn anspannte, um wie viel mehr müßte es ein Bach! Man kann nicht Alles aus eigener Tiefe

herauf beschwören. Wie lange bildete die Zeit an der Fuge herum! Soll der Künstler erst Alles an sich selbst durchmachen und versuchen, und kommt er nicht schneller zum Ziel, wenn er das vorhandene Beste studirt, nachbildet, bis er sich Form und Geist unterthan gemacht? Aber auch die Meister der Gegenwart muß er kennen, vom ersten bis zum letzten, also auch z. B. Strauß, als in seiner Weise einen höchsten Ausdruck seiner Zeit. Wer dies versäumt, wird über seine Stellung zur Gegenwart, über den Umfang seines Talents ewig im Unklaren bleiben, bis er zuletzt nicht mehr nachkommen kann, der Welt nur Veraltetes, bereits Abgethanes bietend. Sich also im Schwange mit der Zeit zu erhalten, Alles kennen zu lernen, das kennenswerth, möcht' ich gerade Henselt zurufen, seinem ergiebigen Talent neue Ausflüsse zu verschaffen. Es ist wahr, er hat uns so oft mit seinen Liebesgesängen ergötzt, und es scheint undankbar, Jemanden, der uns einen Strauß Blumen bringt, damit zu antworten, daß er uns lieber etwa einen gefesselten Löwen hätte bringen sollen. Aber versuche er sich nur auch an dem Löwen; es gibt so wenige Kräftige; die wenigen dürfen nicht rasten, er bringe den Löwen! Immerhin bleiben auch diese Etuden was sie sind und enthalten wiederum so viel Reizendes, Duftiges, daß sie überall gefallen müssen und in jedem Lebensalter, wie ich denn wirklich Kinder nie aufmerksamer zuhören gesehen, als bei seiner Musik. Am liebenswürdigsten zeigt er sich auch diesmal in der Sphäre,

wo wir ihn schon längst als Meistersänger kennen, wie „Liebeslied," und in der „Romanze." Auch das „Ave Maria" muß man liebgewinnen; hier ist das Beispiel, wie eine gutgewählte Ueberschrift die Wirkung der Musik hebt. Ohne jene Ueberschrift würde es von den Meisten wie eine Etude von Cramer abgespielt worden sein, mit deren einer (irr' ich nicht in Cis moll) sie auch viel Aehnlichkeit hat. Bei einem „Ave Maria" denkt sich aber auch der Prosaische etwas und nimmt sich zusammen. Weniger passend scheint mir die Ueberschrift „Eroica;" die Musik steht hier hinter dem Versprochenen zurück. „Elfenreigen" und „Hexentanz" gehören wohl einer früheren Zeit an; in ihnen herrscht Chopin's Einfluß am auffallendsten vor, auch in den blos mit „Etude" überschriebenen Stücken; doch macht die in Adur einen sehr lieblich erfrischenden Eindruck. Der „Nächtliche Geisterzug" ist schwerlich vom Blatt zu spielen, doch meisterhaft gespielt von großer Wirkung, auf der zweiten Seite bekömmt er durch neuen Rhythmus einen neuen Schwung; noch erinnere ich mich der tiefen Baßnoten, wie sie Henselt anpackte; es war von behaglich urkräftiger Wirkung.

Eine andere vielfach interessante Etudensammlung, seine erste, hat W. Taubert unlängst geliefert. Mehr als alle seine früheren Werke zeigt dieses seine Vertrautheit mit den neuern Compositionsrichtungen; es enthält viel Eigenes, doch auch, was ich um des ersteren willen unterdrückt wünschte, vieles Angeeignete. Warum denn

gerade zwölf Etuden immer? Um wie viel reiner würde uns die Eigenthümlichkeit des Componisten entgegentreten, hätte er nur das Ausgezeichnetste, ihm Angehörige gegeben; um wie viel höher gälte mir eine Sammlung, die etwa nur aus der „Libelle,“ „Undine,“ „Unter Cypressen,“ der „Canzonette,“ dem „Geisterreigen,“ dem „Vulkan“ bestände! Die andern sind wohl gute Uebungen, aber zum Theil unter allzu offenbar fremden Einflüssen entstanden, zum Theil schwächer als Composition von Taubert überhaupt. So verwundet mich das „Notturno,“ wo er sich in eine Gefühlsweise hineindenkt, in der ihm nichts gelingen kann, weil sie ihm von Natur versagt ist, ich meine das fein Schwärmerische, wie es Chopin's Element. So auch das Pastorale, das anspruchlos sein will und es doch nicht ist, das Alla Turca, das doch zu leicht erfunden 2c. Einem Schwächeren als ihm müßte man auch diese Stücke als gute Leistungen loben, denn daß sie geschickt gefügt, gut in der Harmonie sind, versteht sich von selbst; mit diesem Lobe würde er sich aber gewiß nicht begnügen, der schon so Ausgezeichnetes geleistet. Ein um so aufrichtigeres zollen wir ihm denn wie gesagt für die Nummern, die wir oben anführten. So schlagend, daß man geradezu auf den Componisten schwören könnte, ist zwar keine; aber er hat schon bekannte Gestalten und Zustände in interessanter besonderer Weise nachgeschaffen, und dies genügt schon in einer Zeit, wo sich die Wenigsten kaum über die gewöhnlichsten Formeln und Redensarten zu erheben

vermögen. Also Ehre ihm für seine „Undine," die in einem zarten Leib zarte Gedanken birgt, für das „Unter Cypressen," das ein Gedicht seiner würdig, für die „Libelle," die schimmert und flattert, und für vieles Andere. Die „Canzonette" ist für die linke Hand allein; schon einigemal führte ich Florestan's Witz an, der beim Anhören solcher Stücke die rechte Hand im Geiste des Componisten, der's aber im Concerte schwerlich wagen darf, sehr in die Tasche steckt. Aber das Stück ist sinnig und zart und man paßt auf, nichts zu verlieren. Ebenso beim „Geister-Reigen," obgleich die Farben zu solchem Bild schon oft gebraucht. Man sieht aus dem Angeführten, wie Verschiedenes und Mannigfaltiges neben einander gestellt ist. Der Titel verspricht ein später folgendes Heft. Möchte es dem Componisten gelingen, wie die schönere Hälfte dieser Sammlung. Wir sind ihm immer mit Theilnahme gefolgt.

Ueber das zweite Heft der Etuden von Thalberg ist schlimm urtheilen, wenn man sie etwa kurz von ihm selbst gehört. Auch bekäme man die sämmtliche deutsche und auswärtige Mädchenschaft auf den Nacken, wollte man tadeln; man würde nur mit mitleidigem Lächeln angehört werden in seinen Kunstbetrachtungen, man würde als der hämischste und abgefeimteste Recensent ausgeschrieen werden. Verdient er doch auch die Kränze alle, mit denen man ihn aller Orten überschüttet! Wie spielt er, wie lauscht man, wie donnert der Saal, wenn er geendet! Die Etuden sind Kinder seines Glückes,

seines Ruhmes, und daß wir es nicht vergessen, seines Fleißes; denn er hat unausgesetzt studirt, kennt wohl alle Componisten, hat Alles mit großer Virtuosität in sich aufgenommen. Man hör' ihn Beethoven spielen, Dussek, Chopin; über alle breitet er den ihm eigenthümlichen Glanz seines Spiels; er braucht nur der Anregung durch fremde Musik, um seine musikalische Natur in aller Pracht zu entfalten. Auch besitzt er selbst eine gewisse Art von Melodie, etwa wie die der Italiäner, von acht zu acht Tacten ausruhend, mit gewissen Ausweichungen ꝛc., und wie er sie dann verlegt, verdoppelt, sie umspinnt mit neuen Klangfiguren, er macht es in seiner Weise, oft überraschend, blendend und hinreißend. Damit ist aber auch Alles gesagt und gewiß würde er selbst am ersten ablehnen, wenn man seine Compositionen gar mit demselben Namen belegen wollte, wie die Beethoven'schen, also mit dem von Kunstwerken ꝛc. Dem großen Haufen den Unterschied zwischen Composition und Conglomerat, zwischen Meisterleben und Scheinleben ꝛc. beibringen zu können, dieses Gedankens wollen wir uns nur entschlagen. Aber die Künstler müssen es wissen, und mehr noch wäre über diesen Gegenstand zu sagen, sähen wir nicht eben die Mädchenschaft auf die Redaction eindringen, also nur das noch: er ist ein Gott, wenn er am Clavier sitzt.

Mendelssohn's „Paulus" in Wien.

Aus einem Briefe vom 2ten März.

Endlich hat man hier „Paulus" gegeben, die größte Musikstadt Deutschlands ihn zuletzt. Daß Mendelssohn's Compositionen bisher hier nur wenig Eingang gefunden, hängt zu tief mit dem hiesigen innern Musikleben zusammen, als daß ich die Thatsache einzeln herausreißen könnte, auf die ich aber wieder zurückzukommen denke. Vor der Hand also nur dieses: Der Wiener ist im Allgemeinen äußerst mißtrauisch gegen ausländische musikalische Größen (etwa italiänische ausgenommen); hat man ihn aber einmal gepackt, so kann man ihn drehen und wenden, wohin man will, er weiß sich dann kaum vor Lob zu lassen und umarmt unaufhörlich. Sodann gibt es hier eine Clique, die Fortsetzung derselben, die früher den Don Juan und die Ouverture zu Lenore auspfiff, eine Clique, die meint, Mendelssohn componire nur, damit sie's nicht verstehen sollen, die meint, seinen Ruhm aufhalten zu können durch Stecken und Heugabeln, eine Clique mit einem Worte so ärmlich,

so unwissend, so unfähig in Urtheil und Leistung, wie irgend eine in Flachsenfingen. Zwerge aus der Welt zu schaffen, braucht es nun gerade keiner apostolischen Blitze, wie sie Paulus wirft; sie verkriechen sich ohnehin, faßt sie der Rechte irgend ernsthaft in's Auge. Aber der Paulus that größere Wunder. Wie ein Freudenfeuer zündete diese fortlaufende Kette von Schönheiten in der Versammlung. Das hatte man nicht erwartet, diesen Reichthum, diese Meisterkraft, und vor allem nicht diesen melodischen Zauber; ja als ich zum Schluß das Publicum überschätzte, es war so vollzählig da, wie im Anfang, und man muß Wien kennen, um zu wissen was das heißt: Wien und ein dreistündiges Oratorium haben bisher in schlechter Ehe gelebt; aber der Paulus brachte es zu Stande. Was soll ich weiter sagen? — jede Nummer schlug, drei mußten durchaus wiederholt werden, zum Schluß summarischer Beifall. Der alte Gyrowetz meinte: „das wäre seines Erachtens das größte Werk der neuen Zeit;" der alte Seyfried „so etwas hab' er nicht noch in seinen alten Tagen zu erleben gehofft." Kurz, der Sieg war passabel. Bedenkt man nun, daß die Aufführung nach zwei Orchesterproben vor sich ging, so muß man vor der Virtuosität der Wiener allen Respect haben. Die Darstellung war im Einzelnen noch keine vollendete, und konnte es nicht sein; aber wie man hier einen Chor singt, aus allen Leibeskräften, daß man ihn eher zu besänftigen hätte, als anzufeuern, das findet man in Norddeutschland nur selten, wo man sich hinter die

Notenblätter verpallisadirt, und nur froh ist, nicht geradezu umzuwerfen. Hierin ist Wien einzig, man gebe ihm nur zu singen und es schmettert lustig wie aus einer Canarienhecke. Die Solopartien wurden zwar nicht von den bekannten ersten Notabilitäten der Stadt vertreten, doch hinreichend gut; einzelne, wie der Baß sogar ausgezeichnet. Wie ich schon geschrieben, geschah die Aufführung auf Veranlassung der Gesellschaft der Musikfreunde, dieses höchst ehrenwerthen Vereins, der in neuerer Zeit ein sehr frisches Leben entwickelt. Besondere Erwähnung verdiente wohl auch Hr. Dr. Edler von Sonnleithner, durch dessen rastlose Bemühungen zumal die Aufführung gelang; denn man glaubt kaum, was hier dazu gehört, ein Orchester von 100 Köpfen zusammenzubringen, während übrigens bei mehr Zusammenhaltung und Beherrschung der Kräfte leicht 1000 und mehr in's Feld gestellt werden könnten. Ehre also allen denen, die dies Werk, diesen Juwel der Gegenwart, ihrer und des Werkes würdig, mit so großer Lust und Liebe den hiesigen zahlreichen, und echten Kunstmenschen zur Schau gestellt. Die Frucht, auch für die Masse, wird nicht ausbleiben, und das „Wachet auf" in mancher Seele wiederhallen. Schon spricht man auch von einer zweiten und dritten Aufführung. —

Sonaten für das Clavier.

Es ist lange her, daß wir über die Leistungen im Sonatenfach geschwiegen. Von außerordentlichen haben wir auch heute nicht zu berichten. Immerhin erfreut es, im bunten Gewirr der Mode- und Zerrbilder auch einmal einigen jener ehrenvesten Gesichte zu begegnen, wie sie, sonst an der Tagesordnung, jetzt zu den Ausnahmen gehören. Sonderbar, daß es, einmal, meist Unbekanntere sind, die Sonaten schreiben: sodann, daß gerade die älteren, noch unter uns lebenden Componisten, die in der Sonatenblüthezeit aufgewachsen, und von denen als die bedeutendsten freilich nur Cramer und dann Moscheles zu nennen wären, diese Gattung am wenigsten gepflegt. Was die Ersteren, meist junge Künstler, zum Schreiben anregt, ist leicht zu errathen; es gibt keine würdigere Form, durch die sie sich bei der höheren Kritik einführen und gefällig machen könnten; die meisten Sonaten dieser Art sind daher auch nur als eine Art Specimina, als Formstudien zu betrachten; aus innerem starken Drang werden sie schwerlich geboren.

Schreiben aber die älteren Componisten keine mehr, so müssen sie ebenfalls ihre Gründe dazu haben, die zu errathen wir Jedem überlassen.

Auf Mozart'schem Wege war es namentlich Hummel, der rüstig fortbaute, und dessen Fis moll-Sonate allein seinen Namen überleben würde; auf Beethoven'schem aber vor allen Franz Schubert, der neues Terrain suchte und gewann. Ries arbeitete zu schnell. Berger gab einzelnes Vorzügliche, ohne durchzudringen, ebenso Onslow; am feurigsten und schnellsten wirkte C. M. von Weber, der sich eigenen Styl gegründet; namentlich auf ihm bauen mehre der Jüngeren weiter. So stand es vor zehn Jahren um die Sonate, so steht es noch jetzt. Einzelne schöne Erscheinungen dieser Gattung werden sicherlich hier und da zum Vorschein kommen und sind es schon; im Uebrigen aber, scheint es, hat die Form ihren Lebenskreis durchlaufen und dies ist ja in der Ordnung der Dinge und wir sollen nicht Jahrhunderte lang dasselbe wiederholen und auch auf Neues bedacht sein. Also schreibe man Sonaten, oder Phantasieen (was liegt am Namen!), nur vergesse man dabei die Musik nicht, und das andere erfleht von eurem guten Genius.

Von Sonaten noch wenig bekannter Componisten liegen drei von F. E. Wilsing, und eine von W. E. Scholz vor mir.

Die erstern von Wilsing sind dem verstorbenen trefflichen L. Berger zugeeignet, der, vielleicht des Com-

ponisten Meister, überhaupt nicht ohne Einfluß auf sein Werk gewesen zu sein scheint. Die Sonaten haben schöne Vorzüge und verdienen all das Lob, wie man es jungen strebsamen Musikern aufmunternd so gern zuspricht. Strebe der Componist nun weiter und wage auch einmal einen kühneren Anlauf. Die Sonaten gehen nicht weit über die Prosa eines stillen Studirstübchens hinaus: ich seh' den Componisten ordentlich sitzen und schreiben und heimlich hin und wieder an eine kleine Unsterblichkeit denken; nun nehme er auch größere Eindrücke in sich auf, sei es durch Studien in Bach und Beethoven, durch anregende Lectüre, durch öfteren Hinausblick in die reiche Schöpfung. Sicherlich wird er noch Bedeutenderes leisten, wie mir aus seinem Werk auch Sinn für höhere Instrumentalmusik hervorzugehen scheint. In der Einfachheit geh er aber nicht weiter, beschränke und beschneide sich nicht zu viel; es ist oft gar zu nackt was er hinstellt. Doch soll das nur eine Warnung sein, kein Vorwurf. Des Componisten gesunder Sinn wird ihn das Ziel nicht zu weit suchen lassen.[1]

Entschiedener, energischer tritt der Componist der letztangeführten Sonate auf; seine Gabe ist dankenswerth. Strengste Kritik fände freilich auch an ihr aus-

1) Er hat es gefunden. Ein „De profundis" für vierfachen Chor mit Orchester, in diesem Jahr erschienen gehört zu den größten und gewaltigsten Meisterwerken, die unsere Zeit hervorgebracht. (Zusatz von 1853.)

zusetzen, und erlaubte es der Raum, so wäre gerade diese von einem edlen Streben zeugende Sonate einer solchen würdig. Schritt vor Schritt wollten wir dann dem in ihr waltenden Geiste folgen, sehen wo er auf schöner Spur war, wo er auf Abwege gerieth, wo er sie vermied. Solche Art der Kritik kann wohl dem Componisten angenehm und nützlich werden; aber fordern darf sie Niemand von einem Blatt, wo im schmalen Raum von allen bedeutenden Erscheinungen Rechenschaft gegeben werden soll.

Die Sonate weist direct auf C. M. v. Weber; wer kennt sie nicht, Weber's schwärmerische, oft kränklich reizende Sonatendichtungen! Aber es ist keine schwächliche Abhängigkeit, in der der neuere Componist zum Meister steht, sondern nur ein Streben nach derselben Wirkung, freilich von nicht so großen Kräften unterstützt. Empfindung, oft feurige, spricht fast überall aus dieser Sonate; so schön aussingende Stellen, wie gleich die erste Cantilene im ersten Satz, kommen zu selten vor, als daß wir sie nicht mit Freuden aufmerken sollten; eben so glücklich geschieht der Hauptrückgang in der Mitte des Satzes, die Stelle, die immer und ewig das Merkmal gewonnener Herrschaft über die Form bleiben wird. Andere Stellen desselben Satzes, wo mir die Bewegung unterbrochen scheint (zum erstenmal S. 5 zu Anfang) wollen mir weniger zusagen, ebenso das plötzliche D moll (S. 9), um nach F zu kommen, das leicht vermieden werden konnte. Auch den Schluß wünschte ich schwerer. Das

Adagio entspricht dem Ton im ersten Satz, steht aber an Wirkung nach; es fehlt ihm ein besonders nachdrücklicher Gedanke, wie ihn die Meister der Kunst oft noch zum Schluß hinsetzen, etwas was uns noch auf den Weg zu denken gibt; wir sind fertig und der Componist war es auch. Am wenigsten geglückt scheint mir das Scherzo, wie denn das Lyrische im Componisten überwiegend ist. Im letzten Satz treffen wir auf ein sehr anziehendes, lebenvolles Mittelthema; aus den Noten der Introduction hätte sich aber in guter Stunde noch mehr herausbringen lassen. Endlich wünschten wir auch diesem Satz einen gewichtigern Schluß. Alles zusammengenommen, der Componist hat offenbar Talent, Schule, Bildung, höheres Streben; bilden sich so die Kräfte in schönem Verein immer mehr, so haben wir noch Tüchtiges von ihm zu hoffen. —

Von Sonaten bekannterer Musiker haben wir eine zu vier Händen von Heinrich Dorn[1] in Riga, und eine von Mendelssohn-Bartholdy[2] für Pfte. und Violoncell zu nennen. So ernst, ja fast Spohr'isch weich sich die erste ankündigt, so kann sie im weitern Verlauf doch den spöttischen Zug, den wir schon öfters an Dorn's Compositionen bemerkten, auf keine Weise verheimlichen; Damen und Recensenten die feinsten Schmeicheleien zu sagen und inwendig zu blitzen und zu donnern, wer

1) Große Sonate. Werk 29. — 2) Sonate für Pianoforte und Violoncello. Werk 45.

weiß, ob das Jemand in der Musik so gut wieder zu geben vermag, als unser verehrter Componist. Vielleicht ist dem Standpuncte, von dem seine interessanten Werke zu beurtheilen, auch noch von tieferer Seite beizukommen. Bereits in reiferen Jahren und sonst vielseitig gebildet, auch übrigens mit den literarischen und künstlerischen Richtungen des Tages vertraut, widmete er sich der Musik gerade in jener schlaffen Periode 1820—1830, wo die eine Hälfte der musikalischen Welt noch über Beethoven nachsann, während die andere in den Tag hineinlebte, wo nur der einzige Deutsche C. M. von Weber dem eindringenden lockern Italiäner Rossini mit Mühe das Gleichgewicht hielt. Am Clavier fing damals Czerny aus Wien seine kleine pfeifende Stimme zu erheben an: in Mitteldeutschland ahmte man Weber'n nach; nur in Berlin war der guten Musik ein eisenfester Lehrstuhl gegründet, durch den alten Zelter, dem zur Seite, obwohl mit andern Tendenzen, auch Bernhard Klein und Ludwig Berger auf die Jugend wirkten. Einen Sprößling jener Zeit sehen wir in Dorn, neben dem sich fast gleichzeitig auch Mendelssohn entwickelte, in späterer Zeit alle seine Mitschüler überflügelnd. Die Wege dieser beiden Talentvollsten jener Schule trennten sich aber bald deutlich genug. Mendelssohn, in glücklichen Lebens-Verhältnissen lebend, konnte sich ruhig ausbrausen und aufklären, während Dorn frühzeitig in die praktische Carriere geworfen, doch auch dem Publicum Proben seiner Kunst vorlegen sollte. So sehen wir

bald Opern von ihm aufgeführt, so viel mir erinnerlich, sämmtlich von großen Anlagen und Fertigkeiten zeugend. Aber das Publicum vermochte er dennoch nicht zu gewinnen, und je mehr er dies durch starke und rauschende Mittel zu erreichen strebte, je mehr, scheint es, entfernte er sich von sich selbst, und hier mag durch Vergleichung seiner immerhin bedeutenden Leistungen mit der leichten italiänischen Waare, über die die Welt Wunderdinge schrie, eine Mißstimmung in seinem Innern eingetreten sein; von hier an zeigt sich auch der satirische Zug in seiner Musik. Was man gelernt, was man weiß, kann uns Niemand nehmen; aber daß wir mit Freude, mit Glück arbeiten, dazu müssen die gütigen Götter ihren Beistand verleihen. Wäre Dorn damals der zerstreuenden und gefährlichen Theatercarriere vielleicht entzogen worden (er war Musikdirector) und hätte sich pflegen und abwarten können, wer weiß was er der deutschen Oper für ein Helfer geworden. Begnügen wir uns indeß mit dem, was er uns gegeben; es bleibt noch viel Denkwürdiges übrig. Namentlich hat er ausgezeichnete Lieder der verschiedensten Art geschrieben, wie sie dem deutschen Namen nur zur Ehre gereichen können; auch von seinen Claviersachen findet man in der Zeitschrift das Bedeutendste besprochen. Eines seiner umfangreichsten Clavierstücke ist die erwähnte Sonate. Man findet Viel in ihr; ja es hätte sich bei Beseitigung einzelner Stellen leicht eine Symphonie aus ihr bilden lassen können. Man findet in ihr Zartes und Kühnes, Ein-

faches und Kunstreiches, die Contraste auch mit geübter Hand zu schöner Form verschmolzen, alles aber mit jenem ironischen Lächeln begleitet, das uns im Augenblick, wo wir uns ihm hingaben, wieder eiskalt überschüttet, und das ist's, was die Wenigsten an der Sonate verstehen werden, am wenigsten die liebenswürdigen Leserinnen, die ruhig fortgeschaukelt sein wollen ohne satirische Störung. Jedenfalls sehe man sich die Sonate aller Orten an: wer ihre geheimere Bedeutung nicht versteht, wird, wenn er sich auch blos an's rein Musikalische hält, noch genug Ergötzliches in ihr finden, wie namentlich das Scherzo zum Lächeln zwingt, und ebenso das oft widerspenstige Finale, wo ich mir auch das Durchkreuzen der Hände im besten Sinne zu erklären getraue. Schließlich aber die Bitte, der Componist möchte uns bald eine Symphonie geben; es würden diese Zeilen dann ihren Zweck erreicht haben.

Betrachten wir nun **Mendelssohn's** Werk einen Augenblick! Auch ihm spielt ein Lächeln um den Mund, aber es ist das der Freude an seiner Kunst, des ruhigen Selbstgenügens im engen Kreise; ein wohlthuender Anblick, dieser innere Wohlstand, dieser Frieden, diese Seelengrazie überall! Die Sonate ist eine seiner letzten Arbeiten; vermöcht' ich doch, ohne kleinlich gescholten zu werden, den Unterschied zwischen Jetzt und Früher in seinen Werken mit Worten anzugeben. Es scheint mir alles **noch mehr Musik** werden zu wollen, alles noch verfeinerter, verklärter, — wenn man es nicht falsch deu-

ten wolle, Mozart'ischer. Im ersten Aufblühen seiner Jugend arbeitete er theilweise noch unter der Begeisterung Bach's und Beethoven's, obwohl bereits Meister der Form und des Kunstsatzes; in den Ouverturen lehnte er sich an fremde Dichtungen an, oder schöpfte aus der Natur, und that er es auch immer als Musiker und Dichter, so erhoben sich doch hier und da Stimmen gegen diese Richtung, wenn sie seine ausschließliche geworden. Die Sonate ist aber wiederum reinste, durch sich selbst gültigste Musik, eine Sonate, so schön, klar und eigenthümlich, wie sie irgend je aus großen Künstlerhänden hervorgegangen, im Besondern wenn man will, eine Sonate für feinste Familienzirkel, am Besten etwa nach einigen Goethe'schen oder Lord Byron'schen Gedichten zu genießen. Ueber Form und Styl noch mehr zu sagen, schenke man der Zeitschrift; man findet Alles in der Sonate besser und nachdrücklicher.

Noch liegen zwei Sonaten zweier bedeutender verstorbener Künstler vor mir, auch zweier Gegensätze, wie sie kaum schroffer zu einer und derselben Zeit geboren werden konnten, die sich wohl auch weder persönlich, noch als Musiker bei ihren Lebzeiten gekannt haben. Der Eine, der Musikmensch der neuesten Zeit vor Allen, der andere der geniale Lehrer, dessen Schüler sämmtlich mit so großer Bewunderung von ihm zu erzählen wissen; der eine immer mit vollen Händen gebend, der andere jede Note auf die Goldwage legend; jener warm, sinnlich, phantasievoll, dieser trocken, oft streng, Stoiker.

Wolle sie aber Niemand nach diesen Sonaten beurtheilen: sie gehören nicht in die erste Reihe ihrer Leistungen; immerhin gönnen sie uns einen reichen Blick in ihr Inneres; ihre Namen schließlich Franz Schubert[1] und Bernhard Klein.[2]

---

1) Gr. Sonate. Werk 143. —

2) Sonate zu 4 Händen (A. d. Nachlaß). —

Die Teufelsromantiker.

Wo stecken nur die Teufelsromantiker? Der alte gute Musikdirector M. in Breslau erklärt sich plötzlich als ihren entschiedensten Gegner; auch die Allg. musik. Zeitung wittert deren immer. Wo stecken sie aber nur? Sind es vielleicht Mendelssohn, Chopin, Bennett, Hiller, Henselt, Taubert? Was haben die alten Herren gegen diese einzuwenden? Gelten ihnen Vanhal, Pleyel, oder Herz und Hünten mehr? Hat man aber jene und andere nicht gemeint, so drücke man sich doch deutlicher aus. Spricht man endlich gar von einer „Qual und Marter dieser musikalischen Uebergangsperiode," so gibt es Dankbare und Weitsichtige genug, die anderer Meinung. Man höre doch auf, Alles durcheinander zu mengen, und wegen dessen, was in den Compositionen der deutsch-französischen Schule, wie in Berlioz, Lißt ꝛc. tadelnswerth erscheinen mag, das Streben der jüngern deutschen Componisten zu verdächtigen. Behagt euch aber auch dieses nicht, so gebt uns doch selbst Werke, ihr alten Herren — Werke, Werke! —

Aeltere Claviermusik.

Domenico Scarlatti. — J. Seb. Bach.

Eine Menge interessanter älterer Compositionen liegt uns in neuen Drucken vor. Haslinger in Wien bringt uns Domenico Scarlatti's Clavierwerke[1] in einzelnen Lieferungen schön ausgestattet. Die ersten vier enthalten 33 meist rasche Sätze, die uns ein getreues Bild von Scarlatti's Schreibweise geben. Scarlatti hat viel Ausgezeichnetes, was ihn vor seinen Zeitgenossen kenntlich macht. Die so zu sagen geharnischte Ordnung Bach'schen Ideenganges ist in ihm nicht zu finden; er ist bei weitem gehaltloser, flüchtiger, rhapsodischer; man hat zu thun, ihm immer zu folgen, so schnell verwebt und löst er die Fäden; sein Styl ist im Verhältniß seiner Zeit kurz, gefällig und pikant. Eine so bedeutende Stelle nun seine Werke in der Literatur der Claviercomposition einnehmen, dadurch daß sie für ihre Zeit

1) Sämmtliche Werke für das Pianoforte. — Mit Bezeichnung des Fingersatzes von C. Czerny.

viel Neues enthalten, daß das Instrument in ihnen vielseitig benutzt erscheint, endlich dadurch, daß namentlich die linke Hand selbstständiger auftritt, als es bis dahin geschehen, so wollen wir uns nur gestehen, daß uns auch vieles daran nicht mehr behagen kann, und nicht mehr behagen soll. Wie könnte sich ein solches Tonstück mit dem eines unserer besseren Componisten nur messen können! wie ist die Form noch ungeschickt, die Melodie noch unausgebildet, die Modulation beschränkt! Nun gar im Vergleich zu Bach! Es ist, wie ein geistreicher Componist schon bei einer Vergleichung zwischen Emanuel und Sebastian Bach sagte: „als wenn ein Zwerg unter die Riesen käme." Demungeachtet dürfen aber dem echten Clavierkünstler die Koryphäen der verschiedenen Schulen nicht unbekannt bleiben, namentlich Scarlatti nicht, der die Kunst des Clavierspiels offenbar auf eine höhere Stufe gebracht. Nur spiele man nicht zu viel hintereinander, da die Stücke sich in Bewegung und Charakter viel gleichen; sparsam aber und zur rechten Stunde hervorgeholt, werden sie ihre frische Wirkung noch jetzt auf den Hörer äußern. Die Sammlung dürfte übrigens eine ansehnliche werden und bis zu 30 Heften anschwellen. Eine ältere, jedoch nicht vollständige Ausgabe, ebenfalls in Wien erschienen, ist vergriffen und wenig sauber. Hrn. Czerny's Zuthat besteht in beigefügtem Fingersatz. Im Grunde wissen wir nicht, was damit bezweckt ist, eben so wenig wie mit einer Fingerbezeichnung über Bach'sche Compositionen. —

Von Sebastian Bach lacht uns mehres an. Der schon früher in der Zeitschrift ausgesprochene Wunsch, man möchte bald an eine Gesammtausgabe seiner Werke denken, scheint wenigstens für seine Claviercompositionen Frucht getragen zu haben. Wir müssen es der Firma C. F. Peters danken, daß sie das große Unternehmen rüstig betreibt. Den schon in der Zeitschrift erwähnten zwei ersten Theilen, die einen neuen Abdruck des wohltemperirten Claviers enthielten, sind bis jetzt zwei neue gefolgt. Der eine enthält die bekannte „Kunst der Fuge"[1] bis auf zwei Fugen für zwei Claviere vollständig, und zum Schluß zwei Fugen aus dem „musikalischen Opfer." Einer Einrichtung des Hrn. Czerny nach soll nämlich ein Heft immer aus Stücken derselben Gattung bestehen, also eines nur aus Stücken für ein Clavier, das andere aus welchen für zwei ꝛc. Die Eintheilung scheint uns aber nicht sehr tiefsinnig, und überdieß weder für Käufer, noch für Verleger vortheilhaft, für jenen nicht, da er etwas Lückenhaftes bekömmt, für diesen nicht, weil er eben deshalb nur wenig einzelne Hefte absetzen wird. Im Uebrigen verdient die Ausgabe des sorgfältigen Stiches und der guten Correctur halber vollkommenste Empfehlung. Fehler bleiben leider immer stehen. Was nun den Inhalt der „Kunst der Fuge" anlangt, so ist bekannt, daß sie aus einer Reihe Fugen, auch einigen Canons über ein und dasselbe Thema besteht. Das

1) L'art de la Fugue etc. (Oeuvres complets. Livr. 3.)

Thema selbst scheint für vielseitige Verarbeitung nicht geschickt, und namentlich in sich selber keine Engführungen zu enthalten; Bach benutzte es daher auf andere Weise zu Verkehrungen, übereinander gestellten Verengungen und Erweiterungen rc. Oft droht es fast Künstelei zu werden, was er unternimmt; so erhalten wir zwei in allen vier Stimmen zu verkehrende Fugen: eine äußerst schwierige Aufgabe, wo Einem die Augen übergehen. Das Erstaunliche hat er aus dem Thema herausgebildet, und wer weiß, ob das Werk nicht mehr als erst der Anfang des Riesengebäudes war, da der göttliche Meister, wie man wissen will, darüber zu Grabe gegangen; es hat mich die letzte Fuge, die unvollendet, unvermuthet abbricht, immer ergreifen wollen; es ist als wär' er, der immer schaffende Riese, mitten in seiner Arbeit gestorben.

Der vierte Theil dieser neuen Ausgabe bringt eine Sammlung[1] einzelner kostbarer Stücke, darunter sechs bis jetzt ungedruckte, die die Verlagshandlung, wie wir vermuthen, der Güte des Hrn. F. Hauser zu verdanken hat. Nr. 12—18 sind dem Emoll-Hefte der unter dem Titel „Exercices" schon früherhin bei Peters erschienenen „Suiten" entlehnt. Von besonderem Interesse, den gemüthlichen Meister ganz bezeichnend, ist das Stück Nr. 10 „Auf die Entfernung eines sehr theuren Bruders"

---

1) Compositions pour le Pianoforte etc. (Oeuvres complets Livr. IV.)

mit verschiedenen Ueberschriften, wie z. B. „Abschied der Freunde, da es nun einmal nicht anders sein kann.“ Die andern der ungedruckten mitgetheilten Stücke sind sehr bedeutend und scheinen mir ganz echt.

Wir wünschen dem Unternehmen raschen Fortgang. Ein reichlicher Gewinn kann nicht ausbleiben. Bach's Werke sind ein Capital für alle Zeiten. Sicher im Sinne der Verlagshandlung sprechen wir hier die Bitte aus, daß alle, die im Besitz von noch ungedruckten Bachianis sind, durch Zusendung an die Verlagshandlung dem Nationalunternehmen förderlich sein möchten. Noch manches mag hier und da vergraben liegen. Vielleicht daß sich ein Verleger auch zu einer gleichförmigen Ausgabe der Gesang- und Kirchencompositionen von Bach entschließt, damit wir endlich eine Uebersicht über diese Schätze bekommen, wie sie kein Volk der Erde aufzuweisen.

Einen Anfang mit Herausgabe der Clavierconcerte[1] von Bach hat Hr. Kistner mit dem hochberühmten in Dmoll gemacht; es ist dasselbe, das Mendelssohn vor einigen Jahren in Leipzig öffentlich hören ließ, zum großen Entzücken der Einzelnen, an dem jedoch die Masse keinen Theil zu nehmen schien. Das Concert ist der größten Meisterstücke eines, namentlich der Schluß

---

1) Concerto per il Cembalo etc. Partitura Nro. 1. 2 Thlr — Es mögen, mit Einschluß von einigen für zwei und drei Claviere, etwa 12 vorhanden sein. Hr. Hauser besitzt sie sämmtlich.

des ersten Satzes von einem Schwung, wie er etwa Beethoven zum Schluß des ersten der Dmoll-Symphonie geglückt. Es bleibt wahr, was Zelter gesagt: „Dieser Leipziger Cantor ist eine unbegreifliche Erscheinung der Gottheit."

Am herrlichsten, am kühnsten, in seinem Urelemente erscheint er aber nun ein für allemal an seiner Orgel. Hier kennt er weder Maß noch Ziel und arbeitet auf Jahrhunderte hinaus. Wir haben hier einer neuen Ausgabe von 6 früher bei Riedel in Wien schon erschienenen Präludien und Fugen zu erwähnen, die Haslinger neu aufgelegt.[1] Den Organisten werden sie bekannt sein: Nr. IV ist das wundervolle Präludium in Emoll.

Außer in Deutschland wird nur noch in England für Verbreitung Bach'scher Werke etwas gethan; es lagen uns neulich mehre bei Conventry und Hollier sehr gut gedruckte Hefte vor, die wir der Beachtung deutscher Verlagshandlungen zur Vergleichnahme empfehlen. In Deutschland ist es wohl Hr. Hauser, der die vollständigste Sammlung von Bach's Werken aufzuweisen. Seit lange beschäftigt er sich mit Ordnung eines systematischen Kataloges sämmtlicher gedruckter, wie ihm bekannter in Manuscript vorhandener Werke. Der immer wachsenden Zahl der Verehrer Bach's würde es gewiß willkommen sein, wenn der Katalog veröffentlicht würde.
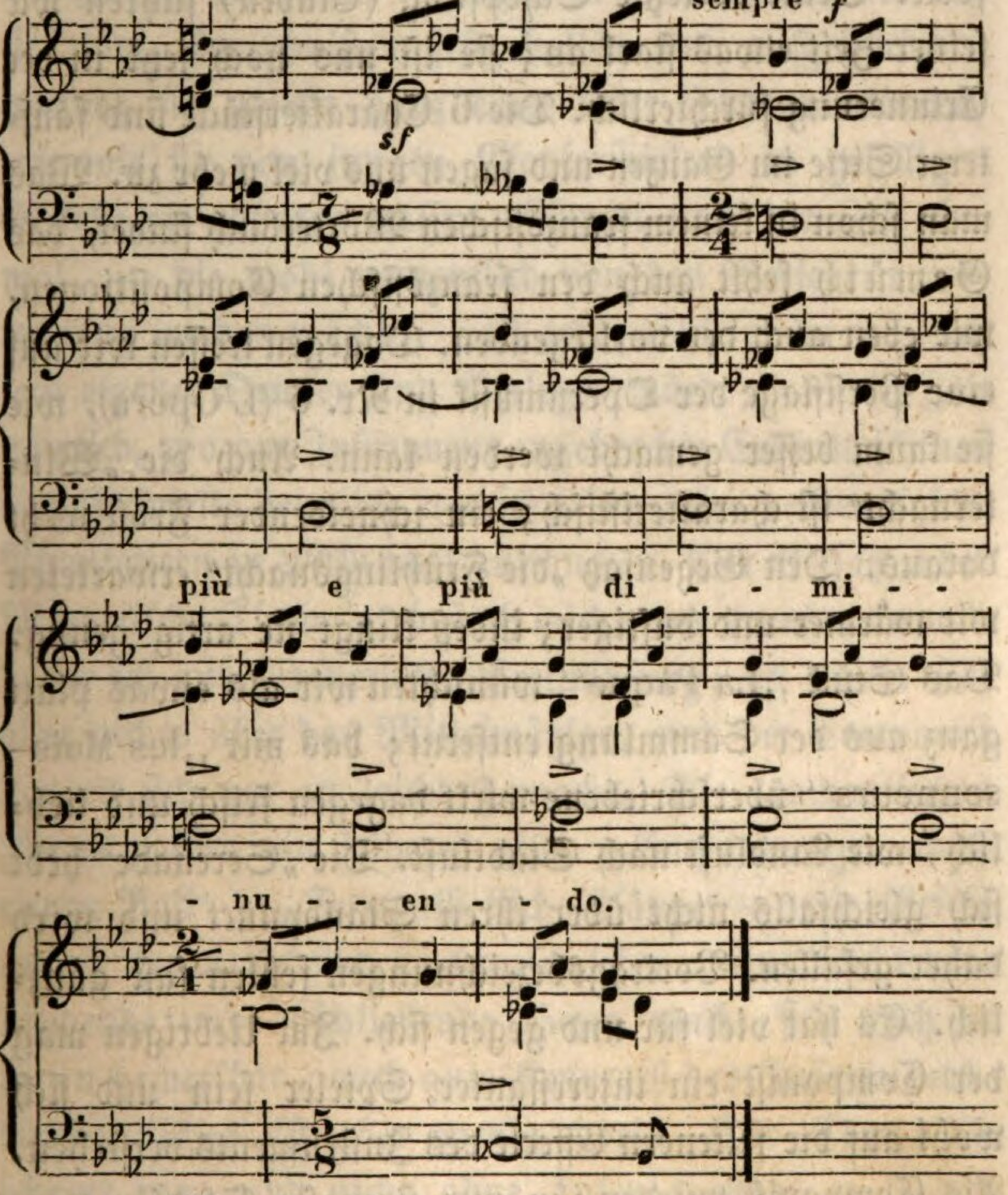
1) Präludien und Fugen für Orgel oder Pianoforte mit Pedal.

Phantasieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte.

Michael Bergson, 4 Mazurken.
Werk 1.

Die vorliegenden Mazurken hat Chopin auf dem Gewissen. Wir wollen sie nicht hart anlassen; sie verrathen eine echt nationale Physiognomie, viel Liebe zu Chopin, zur Musik, überhaupt viel Jugend. Dennoch hätten sie nimmermehr gedruckt werden sollen. Der Schüler spukt zu deutlich darin. Gewiß wird den Componisten der Druck später einmal gereuen, obwohl junge Ruhmdürstige uns im Innern dies niemals zugeben mögen. Von manchen Dingen ist Chopin in neuerer Zeit ja selbst zurückgekommen. Nun aber kommen die Nachahmer, wie immer, erst einige Jahre hinterdrein und wir müssen nun die uns schon veralteten wunderlichen Chopin-Schnörkeleien, so reizend sie oft am Original, noch einmal anhören, sollen's gar als etwas Neues hinnehmen. Aber wir wissen so gut, wie die Componisten selbst, was sie übrigens mit bester Absicht

gestohlen und was dann noch übrig bleibt. Was unser junger Pole nach solchem Debut noch leisten wird, ist nicht zu bestimmen. Vor Allem werde er älter; dann wird er auch Tiefsinnigkeiten, wie:



u. A. nicht mehr hinschreiben können. Die Stelle ist übrigens die tollste in den Mazurken, und das andere wirklich besser.

Valentin Alkan, 6 charakteristische Stücke.

Der Componist gehört zu den Ultra's der französischen Romantiker und copirt Berlioz auf dem Pianoforte. Seine vorletzte Schöpfung (Etuden) fuhren wir seiner Zeit etwas stark an; sie ist uns noch jetzt in der Erinnerung fürchterlich. Die 6 Charakterstücke sind sanfterer Sitte im Ganzen und sagen uns viel mehr zu. Was man schon in keinem französischen Wörterbuch findet, das Gemüth fehlt auch den französischen Compositionen, wie eben auch der vorliegenden. Dagegen treffen wir auf eine Persiflage der Opernmusik in Nr. 6 (L'Opéra), wie sie kaum besser gemacht werden kann. Auch die „Winternacht" ist charakteristisch; ein schneidender Frost weht daraus. Den Gegensatz „die Frühlingsnacht" erwarteten wir wärmer und duftiger; indeß klingt sie artig genug. Das Stück ,,La Pâque'' wünschten wir als etwas platt ganz aus der Sammlung entfernt; das mit ,,les Moissonneurs'' überschriebene wirkt dagegen frisch und lieblich, wie Landluft nach Stadtluft. Die „Serenade" hebt sich gleichfalls nicht über ihren Standpunct und wird daher gefallen. Vortragsbezeichnungen fehlen fast gänzlich. Es hat viel für und gegen sich. Im Uebrigen mag der Componist ein interessanter Spieler sein und sich wohl auf die seltenern Effecte des Instruments verstehen. Als Componist würden ihn nur strengste Studien vorwärts bringen können. Er verfällt sonst immermehr in's Aeußerliche.

Heinrich Cramer,

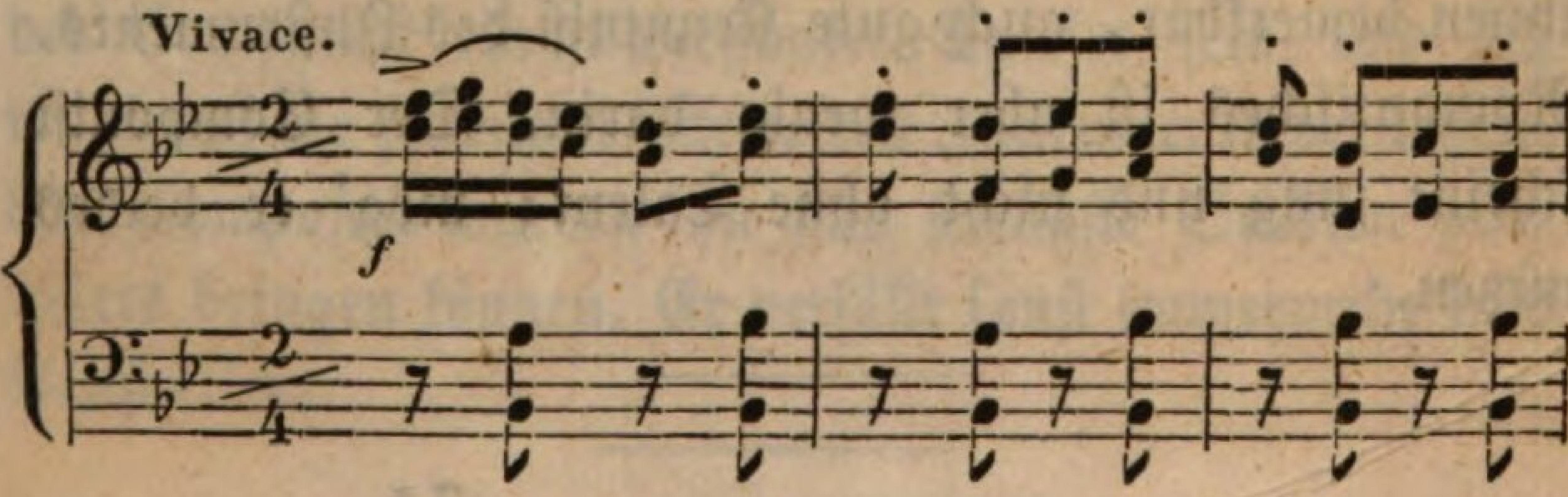
Phantasie mit Variationen über Mozartische Thema's. Werk 7. — Romantische Ideen. Werk 10.
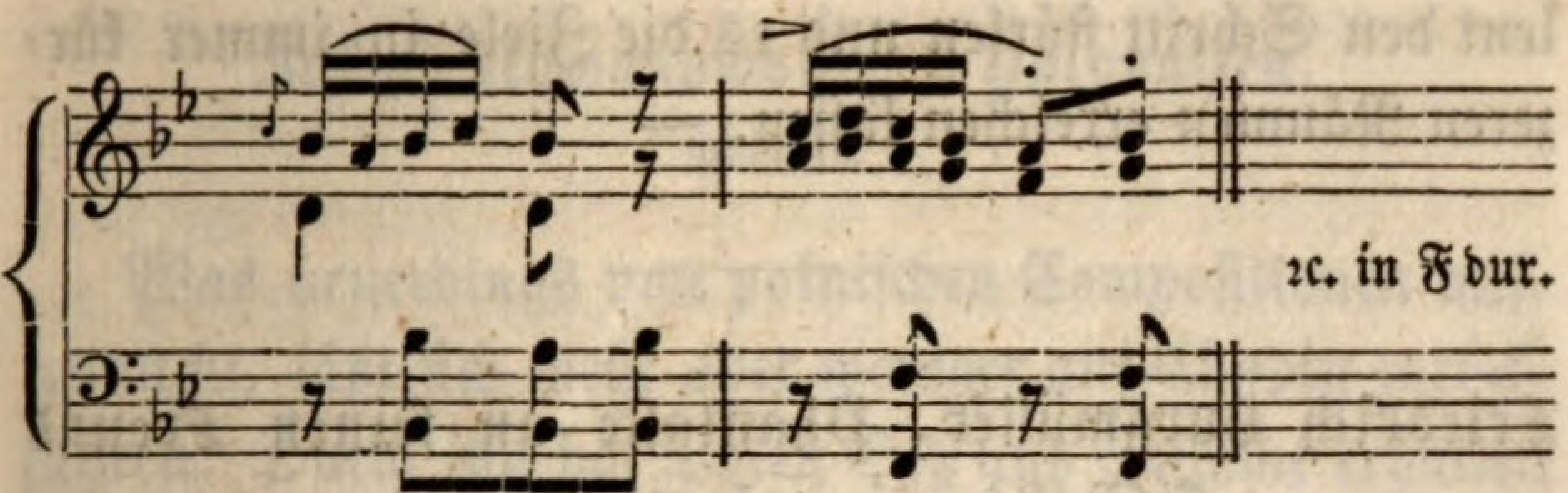
An der Phantasie ist nichts zu verwundern, als daß sie vom Componisten festgehalten und aufgeschrieben wurde; sie gleicht ganz einer jener Improvisationen, wie wir sie von jungen Clavierspielern in geselligen Cirkeln oft anhören müssen. Kömmt noch die Zeit einmal, — die wohl namentlich von den Verlegern verwünscht werden möchte, weil jeder Spieler da zugleich sein eigener Drucker und Verleger würde, — die Zeit nämlich, wo am Instrument angebrachte Copirmaschinen das Gespielte heimlich nachschrieben, so werden solche Phantasieen zu Millionen auftauchen. Der Beisatz „über Mozartische Thema's" bestach mich zwar vornherein und hoffte ich auf künstlerische Verknüpfung; es erhebt sich aber nichts über das Mittelmäßige, und der Componist hat es sich gar zu leicht gemacht. Die „romantischen Ideen" haben ein höheres Ziel. „Empfindungen nach einem Ball" — „Sympathetische Klänge" — und „Grüße an die Heimath" sind sie überschrieben. Eine leicht verbindende und abschließende Hand macht sich auch in ihnen bemerkbar, auch gute Kenntniß des Instruments. Romantisches ist aber wenig darin. Der Componist scheint jung und nicht ohne Talent; mög' er beides nützen.

Joh. Friedr. Kittl, 6 Idyllen.

Werk 1.

Ein späteres Idyllenheft desselben Componisten haben wir bereits früher in der Zeitschrift erwähnt. Schon damals stießen wir uns an die Bezeichnung „Idylle," die immer auf Ländliches, Hirtenmäßiges ꝛc. vorbereitet; wie dort ist aber auch hier das Wort im weitesten griechischen Sinne als „Bildchen" genommen, und die Nummern könnten eben so gut Impromtu's oder anders heißen. Auf eine richtige Benennung seiner Kinder hat aber der Musiker eben so zu sehen wie jeder andere Künstler; eine falsche kann bei aller Güte der Musik sogar verstimmen, eine treffende aber die Freude am Verständniß um Vieles erhöhen. Tomaschek in Prag brachte zuerst „Idyllen," in denen auch, irr' ich nicht, der ländliche Ton vorwaltet. Hr. Kittl hat bei Tomaschek gelernt; vielleicht glaubte er seinen Lehrer durch Wiederaufnahme des Titels zu erfreuen, was sich in dieser Hinsicht nur loben läßt. Wie die Hauptüberschrift, so trifft auch die Ueberschriften der einzelnen Nummern der Vorwurf, daß sie zum Inhalt der Musik nur wenig passen oder ihn zu hoch angeben. Man sehe gleich das erste beste:





Wer denkt da an eine Amour exaucé, wie es der Componist betitelt, da es eben so gut und besser Trinklied, Tanzlied oder Hopser heißen könnte. Dasselbe gilt von den meisten der andern Stücke. Die Ueberschriften aber weggedacht, enthält dies erste Werk Vorzüge, wie man sie in ersten gern sieht und selten erhält: außer dem Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit eine correcte und gesunde Harmonie, überhaupt einen deutschen gründlichen Sinn, an den Italien und Frankreich ihre Verführungskünste vergeblich verschwenden würden. Ein eigenes Unglück verfolgt aber den Componisten oft zum Schluß der Theile; es fehlt nämlich häufig etwas im Rhythmus, oder scheint etwas zu viel, so in Nr. 2 zwei Tacte vor dem Fine, in Nr. 3 ebenso, in Nr. 4 ebenso ꝛc. Der Componist wird nicht zur rechten Zeit fertig. Wohl treffen wir manchmal in Meisterwerken auf scheinbar gestörte Rhythmen, (die sich aber zur Secunde wieder ausgleichen,) und der Kühnheit verzeihen wir wohl gar den Sprung, wie denn das Genie immerhin neben Abgründen läuft mit Gemsensicherheit; anders aber ist es hier, und gesteigerte Uebung wird dem jüngern Ta-

lent den Schritt stärken und es die Ziele in immer kürzeren Räumen erreichen lassen. —

Friedrich Burgmüller, Phantasie an seinen Freund Lißt (Rêveriees fantastiques).

Werk 41.

Wo der Name Lißt steht, sieht man gleich auf Riesenarbeit auf. Dies ist indeß hier nicht der Fall, obwohl der Verfasser, der bisher meist nur Leichtes, Dilettantenkost und Arrangirtes geliefert, über seine gewöhnliche Sphäre herausgegriffen, und wirklich auch Bedeutenderes geleistet. Das Stück hat einen leichten glücklichen Fluß und namentlich einen sehr wirkungsvollen Mittelgedanken in der Tenorstimme; der Anfang erinnert sehr an den zur Euryanthenouverture, wie das Ganze an Weber's feuersprühende Allegrosätze. Möge der Verfasser sich ganz wieder zur Originalcomposition hinwenden; zum Arrangiren bleibt noch immer Zeit. Ob er übrigens ein Verwandter des Robert Burgmüller, des früh gestorbenen geweihten jungen Sängers, wissen wir nicht; die Namen sind sich gleich, möcht' es auch das Streben fernerhin! —

Joseph Nowakowski, 2 Polonaisen.

Werk 14.

Was neuerdings von polnischen Compositionen aufgetaucht, läßt sich mehr oder weniger auf Chopin zurückführen. Durch ihn hat Polen Sitz und Stimme erhalten im großen musikalischen Völkerbund; politisch vernichtet wird es vielleicht noch lange in unserer Kunst fortblühen. Auch in den obigen Polonaisen ist Chopin's Einfluß zu spüren, nirgends aber, daß man dem unbekannteren Namen einen Vorwurf daraus machen könnte. Der ersten Polonaise wünschte ich nichts als eine ähnliche zweite; während diese fast nur aus Putz und Flitter, obwohl goldenem rauschenden, zusammengesetzt ist, weht uns aus jener ein sanfter melancholischer Charakter entgegen, ein sich leise verhüllender Schmerz, dessen Anblick sogar noch inniger zu rühren vermag, als Chopin's offener blutender; sie sagt mir fast durchgängig zu. Eine einzige unreinliche Harmonie fiel mir auf; Aufmerksame werden sie leicht finden auf S. 7. Dies einzige kleine Stück macht uns den Componisten lieb und werth. —

Jacques Schmitt.

Phantasie. Werk 268. — Die Fuchsjagd; Phantasie. Werk 280.

Des Componisten freundliches Talent spricht sich auch in diesen Stücken aus; Jacques Schmitt bleibt Jacques Schmitt, für Schriftsteller ein wenig einträglicher

Componist, da man zuletzt nicht mehr weiß, was über ihn sagen. Frappiren kann einen in der Phantasie höchstens die erste Seite, die wie eine Violoncellstimme aussieht mit ihrem einzigen System; später tritt aber die rechte Hand hinzu und dann geht es in heiteren gewöhnlichen Melodieen auf und nieder. Loben muß man, wie immer, das Spielgerechte seiner Schreibart; die Finger können kaum fehlen im Fingersatz. Die „Fuchsjagd" theilt dieselben Vorzüge. Méhul mit seinen Treibvorschlägen kömmt noch in allen Jagdstücken zum Vorschein, auch hier. Daß wir keine besondere Beschreibung der Jagd zwischen den Linien lesen müssen, ist ebenfalls gut; man erräth auch ohnedem alles. Eine Gemsen- oder Löwenjagd vermissen wir noch in den Katalogen. Wir bitten darum. Nicht immer Wildpret! —

Sigism. Thalberg,

Notturno. Werk 28. — Andante. Werk 32. — Phantasie über Thema's aus Rossini's Moses. Werk 33.

Theodor Döhler, Notturno.

Werk 24.

J. Rosenhain,

4 Romanzen. Werk 14. — Romanze (Morceau de Salon). Werk 15.

Am schlimmsten aber ist jenen Leuten von Welt beizukommen, die uns durch Höflichkeit gleich vornherein zur Höflichkeit zu zwingen wissen, die uns einen etwaigen

Tadel mit einer Verbeugung von den Lippen wegnehmen, ja die uns entschlüpfen, wenn wir es versuchen, ihnen tiefer auf den Grund zu gehen. Wie sie im Leben, an den Höfen, in den Salons gelten und feststehen, so sind sie auch nicht aus der Kunst wegzubannen. Sind sie vollends, wie Thalberg, durch Geburt schon der Aristokratie, oder wie Döhler der Diplomatie verwandt, so werden sie um so früher durchdringen, sich Namen machen, und des Lobpreisens ist dann überall kein Ende. Freilich in einzelnen Minuten, namentlich späterer Jahre, wo der Weihrauch nicht mehr wirken will, wo auch die Leiber an Geschmeidigkeit verlieren, mag selbst diese vom Geschick Begünstigten manchmal ein Sehnen nach dem Bessern überfallen, oft auch vielleicht Reue über die rasch verflogene Jugend. Ein höheres Streben will dann wieder die Flügel rühren, ein neuer Muth sie heben; sie wollen nachholen, was sie versäumt, und wieder gut machen. Oft gelingt es, oft ist es zu spät. In solcher Sehnsucht nach der echten Heimath der Kunst, die nun einmal in den Salons der Großen und Reichen nicht zu finden ist, mag denn vielleicht auch jenes oben zuerst aufgeführte Notturno entstanden sein; öfter regt sich wohl auch in ihm der Eitelkeitgeist: immerhin zeugt aber das Ganze von einer edleren Regung, als man sonst an den Salonvirtuosen kennt; es ist eines der besten Stücke von Thalberg.

Einer Composition auf den Grund zu kommen, entkleide man sie vorher allen Schmuckes. Dann erst zeigt

sich, ob sie wirklich schön geformt, dann erst was Natur ist, was die Kunst dazu that. Und bleibt dann noch ein schöner Gesang übrig, trägt ihn auch eine gesunde, edle Harmonie, so hat der Componist gewonnen und verdient unseren Beifall. Diese Forderung scheint so einfach, und wie selten wird ihr doch Genüge geleistet! Das Notturno nun, seiner äußeren zufälligen Reize entkleidet und auf seine Grundzüge zurückgeführt, wird auch dann noch auf's Gefälligste wirken. Werden auch an einzelnen Stellen die Melodieenfäden lockerer, so zerreißen sie doch nicht geradezu, wie es den Meisten geschieht, wenn Phantasie und Empfindung ausgehen wollen, — und diese natürliche melodische Haltung macht uns das Stück, das auch interessante Zwischenpartieen enthält, vor vielen andern Thalberg'schen lieb, und wird es auch Andern, namentlich Damen. Weniger geglückt ist ihm das Andante; die Hauptmelodie scheint mir trocken und seelenlos, es ist eine Melodie, wie sie sich die Finger zusammensetzen auf dem Clavier nach langem vergeblichen Mühen; das Herz hat keinen Theil daran. Das Stück scheint zu verschiedenen Zeiten entstanden, umgeändert, aufgefrischt, und ist doch nicht fertig worden. Dazu spielt es sich schwer, und entschädigt für die angewandte Mühe wohl kaum; ich zweifle, ob dies Andante den Virtuosen, der es schrieb, überleben wird.

Die Phantasie über Thema's aus Moses noch zu erwähnen, so ist sie bekanntlich einer der Triumphsätze Thalberg's, mit der er aller Orten geschlagen, nament-

lich durch die auf- und niederfliegenden Harpeggien am Schluß, wo sich der Spieler zu verdoppeln scheint, das Instrument ein neues gebären möchte. Die Phantasie ist in einer glücklichen Saloninspiration geschrieben und gibt dem Virtuosen alle Mittel und Waffen in die Hand, sich sein Publicum zu erobern, wozu beispielweise gehören: ein fesselnder, zum Aufhorchen spannender Anfang, Virtuosen-Kraftstellen, anmuthige italiänische Melodieen, reizende Zwischensätze und sanftere Ausruhplätze — und nun ein Schluß, wie eben in besagter Phantasie. Steht dann der Maestro vom Piano auf, so will sich das Publicum kaum zufrieden geben und ladet ihn schreiend noch einmal zum Niedersetzen ein: — dieselbe stürmische Wirkung. Wer sähe nicht gern ein enthusiasmirtes Publicum, und dann hat die Phantasie auch wirklich werthvollere Stellen, denen wohl auch der Kenner minutenlang mit Vergnügen zulauscht. Schon die Steigerung verräth den Gewandten und Erfahrenen, und das Einzelne wie gesagt wäre eines größeren Kunstganzen würdig. Lasse man also auch solche Stücke gelten als das was sie sind, und endlich, vergleicht man einen solchen Concertsatz mit welchen aus frühern Zeiten, die auf gleiche Wirkung berechnet waren, so können wir uns noch immer Glück wünschen, daß auch in der Salonmusik an die Stelle gänzlicher Unfruchtbarkeit und Inhaltlosigkeit, wie sie sich z. B. in Gelinek, später in Czerny zeigt, ein Ideenvolleres, mehr künstlerisch Combinirendes getreten ist, und in dieser besseren Art der

Salonmusik mag denn auch Thalberg als Matador betrachtet werden.

Wir fügten oben noch ein Notturno von Döhler bei, weil dieser Virtuos auf ziemlich gleiche Erfolge hinzielt als Thalberg. Sein Notturno ist keines, wie es wohl ehedem der Troubadour seiner Dame brachte, nachdem er mit Lebensgefahr über Hecken und Mauern gesetzt, sondern eine Salonliebeserklärung, süß und kalt wie das Eis, was dazu verschluckt wird. Daß es aus Desdur geht, war vorauszusehen; es ist mit einem Worte charmant, allerliebst.

Auch Hrn. Rosenhain treffen wir seit Kurzem öfter, als uns lieb ist, in den Salons. Vielleicht gefällt er sich selbst nicht darin, und wie fehlt auch seinen galanten Versuchen nöthiger feinster Schnitt, und überhaupt das vornehme Nichtssagende, mit dem sich in höheren Cirkeln zu bewegen! Aber trotz dem haben weder die vier Romanzen, noch die einzelne Romanze etwas zu bedeuten und scheinen mir unglückliche Vermehrungen der Salonmusik. Vom guten Musiker, den wir sonst in R. schätzen zu müssen glaubten, spürt man höchstens nur in der letzten Romanze in As, und auch wieder nicht, da sie nicht einmal schön gerundet. Ist das aber die Bildung, die Paris und London geben, so bleibt lieber fein zu Hause, deutsche Musiker, oder haltet euch dort wenigstens von jenen Compositionssudelküchen entfernt, wo der Lorbeer zu nichts gebraucht wird, als abgestandene Gerichte damit zu würzen. Ein Künstler wie

R. sollte sich nicht zu solchen Arbeiten hergeben; es fehlt ihm sogar, wie wir glauben, das Talent zum offenbar Schlechten, das indeß, wie die Beispiele lehren, jene Großstädte in bewundernswürdiger Schnelligkeit auszubilden wissen, hat der Künstler nicht Acht auf sich.

C. Schwenke,

3 Märsche zu 4 Händen. Werk 50. — Amüsement. Werk 55.
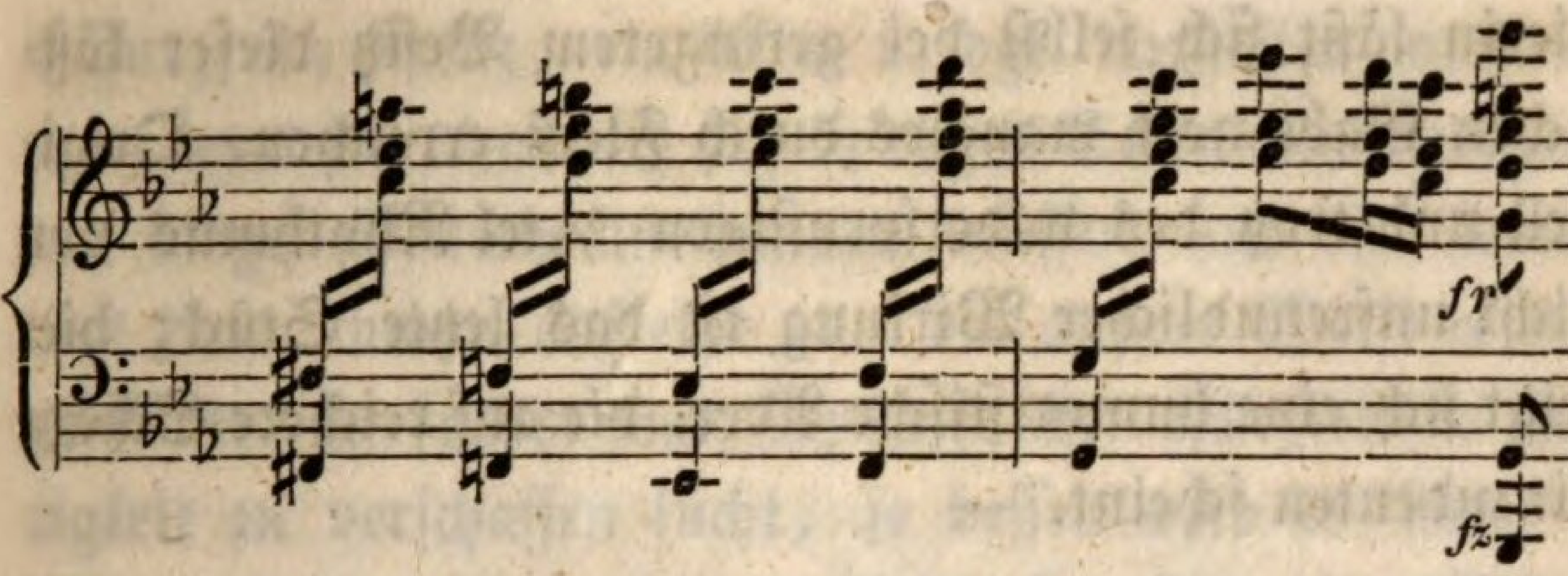
Der Componist gehört einer von jeher geachteten Musikerfamilie an. Irr' ich nicht, so versuchte auch er sein Glück längere Zeit in Paris, das sich jedoch vergebens an ihm zu glätten und verfeinern bemühte; er ist der ehrliche handfeste Deutsche wiedergekommen, wie er gegangen ist, (wir meinen's immer musikalisch,) und so erblicken wir ihn namentlich im Amüsement, das in der Clavier-Marschtonart Es dur geschrieben ist, und freilich nur wenig enthält, was nicht auch schon von Andern auf dieselbe Weise gesagt worden wäre; im Grunde sind es Variationen ohne Thema, eine variirte Harmoniefolge mit wiederkehrenden Refrains. Als einen sehr verschiedenen zeigt sich derselbe Componist in den 3 Märschen, und versucht Franz Schubert'schen Flug; es hat aber Gefahr mit solchen Versuchen für den, der sonst nur auf breiter sicherer Mittelstraße zu gehen gewohnt. Mit

einem Worte, es ist keine Natur in diesen Märschen, und es läßt sich vieles in der Welt nachmachen, nur nicht das Romantische. In Quinten aber, wie S. 14. Syst. 3., such' er das Romantische nicht, das gerade im reinsten, feinsten Wohllaut besteht. Macht der Meister eine Ausnahme, so wird er zu verantworten wissen, wozu dem schwächeren Talente die Gründe fehlen. Damit soll aber, wie gesagt, der Fleiß und das Streben des kenntnißvollen Componisten, der in diesem Werke offenbar auf Höheres ausging, keineswegs verkannt sein. —

Eduard Marxsen,

3 Impromtu's für die linke Hand. Werk 33. — 3 Stücke (Pièces fugitives). Werk 31.

Je mehr die vierhändigen Stücke aus der heutigen Clavierliteratur schwinden, je mehr einhändige tauchen auf, was charakteristisch genug ist. Der Zeitschrift Ansicht über diese Compositionsart wird als bekannt vorausgesetzt. Eigene Compositionen für diesen Zweck drucken zu lassen, sind sie nicht, wie einige von Ludwig Berger, der ausgezeichnetsten Art, verlohnt sich wohl kaum der Mühe. Es hat etwas Tragikomisches, fast Unnatürliches, eine einzige Hand sich abmühen zu sehen, wo ein Niederdruck der andern im Augenblick erleichtern würde; man nehme z. B. solche Tacte, wie



und stelle ein gescheidtes Kind neben das Clavier, ob es nicht ausrufen wird: „warum nimmst du das nicht mit der andern Hand?" Wozu sich unnöthig zum Invaliden machen? Doch genug! Die Impromtu's haben ihre Entstehung wohl auch einer äußeren Anregung zu danken, der Bekanntschaft des Componisten mit Hrn. Dreyschock, der eine der stärksten linken Fäuste besitzen soll, und nennen sich auch auf dem Titel als ein, dem genannten Virtuosen dargebrachtes „Hommage." Was nun mit so beschränkten Mitteln geleistet werden kann, finden wir nach Möglichkeit erfüllt, obgleich die Arbeit einen ziemlich gelegentlichen, flüchtigen Anstrich hat, namentlich die Fuge, die weit unter der bekannten einhändigen von Kalkbrenner steht, und doch war es gerade hier, wo sich der Componist in seiner Kunst zeigen konnte. In den Pièces fugitives tritt sein Talent aber bei weitem entschiedener und eigenthümlicher hervor; sie haben Sinn und Charakter, wenn ich mich auch mit einzelnen Wendungen, Melodieenfällen ꝛc. nicht befreunden kann. Auf mehr Adel der Melodie scheint mir der Componist vor Allem Acht geben zu müssen; auch

hierin läßt sich selbst bei geringerem Besitz dieser köstlichen Gabe noch manches durch Fleiß erreichen. Originell und trotz des widerspenstigen $^5/_8$tel Rhythmus von nicht unfreundlicher Wirkung ist das letzte Stück; hier zeigt sich eine humoristische Ader, die auf reichere Schätze hinzudeuten scheint. —

Simon Sechter, Zwölf contrapunctische Studien.

Werk 62.

Ein merkwürdiges Heftlein, das man bei verdecktem Titelblatt wohl für eine Reliquie aus einem früheren Jahrhundert halten könnte, wo derlei gelehrte Spielereien an der Tagesordnung waren. Neben einzelnem Barocken enthält es auch manches Sinnige und Gemüthliche; zu den Stücken letzterer Art zähl' ich die über einen sich immer wiederholenden Cantus firmus gesetzten; zu denen der ersteren den in allen vier Stimmen sich nach und nach vergrößernden Canon, der wahrhaft greulich klingt. Beethoven sagt irgendwo, „daß man sich ehedem mit derlei Calculationen den Kopf zerbrochen habe, daß die Welt aber klüger geworden sei," und er hat in der Hauptsache Recht, wie immer. Indeß versuche sich der Studirende auch in solchen Aufgaben, wenn sie auch nicht mehr Werth haben, als jene vor Jahrhunderten einmal gebräuchlichen Gedichte, die auf dem Papier irgend eine

Figur, ein Kreuz, ein Altar u. dgl. darstellen mußten; man lernt aber dadurch sich in engen Schranken bewegen, mit kargen Mitteln auskommen müssen, und dies kommt uns dann immer auf eine oder die andere Weise wieder zu Gute. Je früher man sich in solchen Künsteleien Fertigkeit zu verschaffen sucht, je besser wird es sein; in älteren Jahren erworben, verleitet sie oft zu einer Ueberschätzung ihres Werthes, wie man denn auf alles im späteren Alter Gelernte sich das Meiste einzubilden geneigt ist. — Hr. Simon Sechter ist bekanntlich einer der gründlichsten Theoretiker Wiens, und ein so gewissenhafter Contrapunctist, daß man etwa in einem Canon kaum nachsehen möchte, ob sich die Intervalle streng folgen, da er das Gegentheil für das größeste Vergehen halten würde. Quinten gar würden kaum mit einem Falkenauge zu entdecken sein; doch fiel mir namentlich im 3ten Stück eine Art vermiedener Octaven auf, die nicht viel anders als wirkliche Octaven klingend, sich gerade in diesem Stücke so oft wiederholen, daß man sie für absichtlich halten möchte. Man sehe selbst nach; das Heft bleibt in unserer Zeit ein artiges Curiosum, welches das schon vom Titel erweckte Interesse in jeder Art befriedigt. —

J. P. E. Hartmann, 2 charakteristische Stücke.

Werk 25.

Des schönen Strebens dieses Componisten, eines Dänen, haben wir schon mehrmals gedacht. Diese neuerschienenen Stücke zeigen einen großen Fortschritt, namentlich im Harmonischen, weniger im Melodischen. In ihr Inneres zu dringen, möge man sie sich aber öfter und zu verschiedenen Zeiten spielen und anhören. Der Componist sucht und gräbt tief und bringt oft Befremdliches hervor. Genauer betrachtet findet sich aber in den grotesken Verschlingungen ein Zusammenhang, wie er nur der kunstgeübteren Hand gelingt. Aus vollem Herzen zu singen, es frei herausbrausen zu lassen kann er nicht; es wacht überall der Verstand. Hat aber der Componist, wie es scheint, Manches seinen Studien in C. M. v. Weber, vielleicht auch in Mendelssohn zu verdanken, so lerne er auch von ihnen noch freier zu singen, dann wird er auch allgemeiner wirken. Sicher haben wir noch viel Treffliches von ihm zu erwarten; unter dem „wir" meine ich die Musiker. Dilettanten werden ihm wenig Geschmack abgewinnen; für diese schreibt er zu complicirt und beziehungsvoll, Italiäner und Italiänisirte würden ihn gar für einen Barbaren erklären. Die Stücke sind beide gleich interessant und spielen in sehr verschiedener Sphäre. Namentlich will mir das letzte zusagen in seinem grüblerischen verlangenden Charakter,

als hätte sich ihm ein holdes Phantasiebild genaht, das er nicht zu fassen vermöchte. Doch auch das erste hat seinen Werth. Die Stücke sind sehr der Rede werth.

A. Dreyschock, Lied ohne Worte.

Werk 4.

Der Componist ist als Clavierspieler zu Ruf und Namen gekommen und verdient es. Als Componist liegt er noch in der ersten Verpuppung: der Schmetterling steht noch zu erwarten. Sein Lied ohne Worte ist mehr eine Etude, von freundlicher Wirkung, das Ganze aber beinahe dürftig aneinander gesetzt. Versuche in schwierigeren Compositionsarten müßten ihn vorwärts bringen. Auch daß er nicht vor dem Instrument schreibe, mehr aus innen heraus zu gestalten suche, möchten wir ihm rathen. Es läuft noch alles zu sehr auf Figur, Effect und Fingerwerk hinaus. Der Componist wird dies verstehen, wenn er z. B. ein ähnliches Stück von Mendelssohn zur Hand nimmt und vergleicht, wie hier alles Leben und Seele athmet, wie kunstvoll leicht es sich zum Ganzen abrundet. Mit Worten läßt sich das schwerer zeigen, als am Clavier. Mehr über des jungen Künstlers Anlage und Richtung zu sagen, wird erst nach einem größeren Werke möglich sein, zu dem er sich bald Kraft und Zeit sammeln wolle. —

Noch liegt uns eine Menge kürzerer Musikstücke von W. Taubert, A. Henselt, W. Sterndale Bennett und Chopin, vier der bedeutendsten der jüngeren Claviercomponisten vor, über deren Talente, Bildung und Richtung bereits schon öfters in diesen Blättern die Rede war, daß wir uns kürzer fassen können im Lobe.

Von W. Taubert zuerst „Erinnerungen an Schottland,"[1] acht Phantasieen oder Phantasiestücke, die uns in ihrer soliden, echt deutschen Präge, wie Früheres desselben Tonsetzers, ganz besonders erlabt. Die Grundzüge seines musikalischen Charakters, Derbheit und Innigkeit, oft zu einem gemüthlichen Humor gepaart, finden wir auch in diesen Reisebildern wieder. Reisen sind nun zwar unter allen Künstlern wohl dem Musiker am wenigsten ersprießlich zu seiner Kunst, — dem Dichter schon mehr, dem Maler am meisten; — unsere großen Componisten haben immer still an ein und derselben Stelle gehaust, so Bach, Haydn, Beethoven, obwohl ein Blick in die Alpen, oder nach Sicilien hinüber auch diesen nichts geschadet haben möchte. Einer Reise durch die schottischen Hochlande, die W. Taubert vor einigen Jahren gemacht, verdanken wir denn auch obige Schilderungen, und sind sie nicht an Ort und Stelle entstanden, so doch durch lebendiges Anschauen jener romantischen Gegenden treuer und malerischer geworden. Man

---

1) Werk 30.

empfängt in der Sammlung mehr als man erwartet, mehr als bloße An- und Nachklänge, Verwebung schottischer Melodieen, oder variationsmäßige Arbeit, sondern eine Reihe dem Componisten für voll anzurechnender Musikstücke, originelle Scenen und Genrebilder, sämmtlich die Phantasie auf das anmuthigste fesselnd und unterhaltend. Flüchtiges Durchspielen reicht auch hier nicht hin zum Verständniß, und ist die Musik nicht schwierig oder tief, so will sie doch in ihrem besonderen Localton studirt sein: dann aber wird man mit Ergötzen oft und lange bei den Stücken verweilen. Auch Curioseres, Abenteuerliches läuft mit unter, nirgends aber auf Kosten der Musik. Mit einem Worte, der Componist hat in guter Stunde geschrieben und wirkt, was er will.

In „sechs Minneliedern"[1] desselben Künstlers treffen wir ebenfalls auf viel Freundliches, wie es nur einem wirklich musikalischen Gemüth entströmen kann. Mendelssohn und seine Lieder ohne Worte stehen aber hier zu nahe, als daß man nicht zu Vergleichen aufgefordert werden müßte. Doch unterscheiden sich die Taubert'schen, wie schon durch die Individualität des Componisten, so durch die kleinere Form, das rein Liedermäßige; in Erfindung, Neuheit, Werth der Ausführung können sie sich freilich mit denen von Mendelssohn nicht messen. Das Heft spricht nur von Treue und Liebe. Die Mot-

1) Werk 45.

to's über die einzelnen Stücke sind wohl angebracht und aus Shakespeare, Uhland und W. Müller entlehnt. Das frischeste und edelste an Empfindung will mir das erste scheinen, so oft es auch in der melodischen Führung an Mendelssohn erinnert. Die andern stehen sämmtlich gegen dieses erste zurück. In einem Stück zu vier Händen läßt sich auch mit der Geliebten schwärmen, spielt sie Clavier; „in der Dämmerung" ist es überschrieben; doch halte ich es für prosaischer. Im Uebrigen spricht die Musik den einfachen deutschen Spruch der ganzen Sammlung „Keine Lust ohn' treues Lieben" vollkommen aus.

An Adolph Henselt haben wir nichts zu beklagen, als daß er uns so selten Gelegenheit gibt, über ihn zu sprechen. Vielleicht, daß er uns bald aus dem Norden zurückkömmt mit größeren Beweisen seines Fleißes, wie es von seinem frischen Talent zu erwarten steht. Fünf kleinere Stücke sind in dieser Zeit erschienen: ein halbweg geübtes Auge müßte sie schon an der lieblichen Ordnung im Notengebälk als Stücke seiner Composition erkennen; gehört, sind sie kaum fehl zu rathen. Am meisten könnte man vielleicht bei einem Scherzo[1] schwanken, das einen Orchestercharakter hat, oder auch einen Mittelsatz einer Sonate gegeben hätte; es ist sehr einfach, ernst, charakteristisch. Lebendiger wirkt ein pensée fugitive[2] in beinahe Weber'schem Charakter,

1) Werk 9. 2) Werk 8.

den wir zu einem Sonatenschlußsatz ausgesponnen wünschten. Eine kleine Romanze[1] in B moll erinnert in ihrer leisen klagenden Weise an Aehnliches von Henselt, wie er denn ein den Frauenherzen vorzüglich gefährlicher Componist. Von zwei Notturno's[2] möchte ich nur das zweite so heißen, das der Componist noch außerdem la Fontaine genannt, — nicht ganz treffend, wie mich dünkt; als Musikstück klingt es reizend. Das erste „Schmerz im Glück" ist mir noch aus dem Spiel des Componisten im Gedächtniß; es hinterläßt einen gemischten Eindruck, das Schwanken darin zwischen Leid und Freud' macht's; es neigt sich weder zum einen noch zum andern. Der Componist fühlte das selbst, wie es wenigstens das französische Motto ausspricht. Noch eine Frage: wir sind so reich an deutschen Liebessprüchen, warum so gemüthlose französische? —

Sterndale Bennett hat uns in „three Diversions"[3] für Pianoforte zu 4 Händen auf das Innigste ergötzt. Dies sind auch kleine Formen, aber welche Feinheit im Einzelnen dennoch, wie künstlerhaft das Ganze, und darin unterscheidet sich der höhere Künstler vom mittleren, daß er auch seine kleinsten Arbeiten mit Liebe und Sorgfalt behandelt, während sie der andere liederlich hinwirft und meint, das Zeug verdiene es nicht besser und er schüttele dergleichen aus den Aermeln. In der That wüßte ich außer Mendelssohn keinen der leben-

1) Werk 10. 2) Werk 6. 3) Werk 17.

den Componisten, der mit so wenigem Aufwand so viel zu sagen, der ein Stück so anzuordnen und abzurunden, der mit einem Worte solche Diversions zu schreiben wüßte. Keckeres und Geistreicheres gibt es wohl; Zarteres und Netteres kaum. Eine Liebenswürdigkeit ist über die Stücke ausgegossen, die nur die rohesten Hände zu Schanden machen könnten, eine Fülle der köstlichsten Anmuth in den einfachsten Bewegungen, überall Poesie und Unschuld. Scheint es doch, als stünde diese ausländische seltene Wunderblume gerade jetzt in ihrer duftigsten Blüthe; da eile man, sie zu betrachten. Das Ausland gibt uns ohnehin so wenig: Italien treibt nur Schmetterlingstaub herüber, und am wundersamen Berlioz schrecken die knotigen Auswüchse. Aber jener Engländer ist unter allen Fremden der deutschen Theilnahme am würdigsten, ein geborner Künstler, wie selbst Deutschland wenige aufzuweisen. Auf seine Composition zurückzukommen, so thut nichts leid daran, als daß es noch zweier Hände bedarf, sie zu genießen. Vielleicht ließen sich die Stücke geschickt auch für nur zwei umsetzen; das erste ist sogar in dieser Gestalt entstanden und nur arrangirt.

Bei weitem größer angelegt ist Werk 16 von Bennett und gehört nur seinem Titel nach in diese kleine Werkschau. Wie eine Sonate, zerfällt es in vier lange, ganz ausgeführte Sätze, die sich gegenseitig bedingen. Doch schließt der letzte nicht eigentlich ab, wie er auch früher als die andern geschrieben. Wir müßten zum Lobe

der Phantasie nur wiederholen, was wir über Werk 17 gesagt, wenn jene ihrer Anlage nach auch auf anderm Gebiete spielt, bei weitem complicirter, schwieriger und anspruchvoller ist. An schönen Melodieen ist sie überreich und schmettert es darin wie aus Nachtigallenbüschen. Auch an den Bennett eigenen Harmonieenwendungen läßt sich der Dichter errathen. Der Charakter ist in den drei ersten Sätzen überwiegend lyrisch, der letzte erhebt sich dramatischer und regt die Phantasie am stärksten auf: Musiker, Maler und Poet finden hier Stoff. Zu ihrer Darstellung passen nur wirkliche Künstler. Dilettanten würden sich schwerlich herauszufinden wissen, wenigstens die Mehrzahl.

Von neuen Compositionen Chopin's haben wir, außer einem Heft Mazurken und drei Walzern, eine merkwürdige Sammlung von Präludien zu erwähnen. Er gestaltet sich immer lichter und leichter — oder ist's Gewöhnung an seine Weise? — So werden die Mazurken[1] im Augenblick anmuthen und scheinen uns populärer als die früheren: vor allen müssen die drei Walzer[2] gefallen, andern Schlages als die gewöhnlichen, und in der Art, wie sie nur einem Chopin beikommen können, wenn er in das Tanzgemenge, das er eben hebt durch sein Vorspielen, großkünstlerisch hineinsieht und andere Dinge denkend, als was da getanzt wird. Ein so fluthendes Leben bewegt sich darin, daß sie wirklich im

---

1) Werk 33. 2) Werk 34.

Tanzsalon improvisirt zu sein scheinen. Die Präludien[1] bezeichnete ich als merkwürdig. Gesteh' ich, daß ich mir sie anders dachte und wie seine Etuden im größten Styl geführt. Beinahe das Gegentheil; es sind Skizzen, Etudenanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittige, alles bunt und wild durch einander. Aber mit feiner Perlenschrift steht in jedem der Stücke „Friedrich Chopin schrieb's;" man erkennt ihn in den Pausen am heftigen Athmen. Er ist und bleibt der kühnste und stolzeste Dichtergeist der Zeit. Auch Krankes, Fieberhaftes, Abstoßendes enthält das Heft; so suche jeder, was ihm frommt und bleibe nur der Philister weg. Was ist ein Philister?

Ein hohler Darm
Von Furcht und Hoffnung ausgefüllt,
Daß Gott erbarm!

Schließen wir besänftigender mit dem schön Schiller'schen:

Jenes Gesetz, das mit ehernem Stab den Sträubenden lenket,
Dir nicht gilt's. Was du thust, was dir gefällt, ist Gesetz.

---

1) Werk 28.

Concertouverturen für Orchester.

J. J. H. Verhulst. — W. Sterndale Bennett. — Berlioz.

Der Zufall hat oben drei Namen aneinandergereiht, deren Träger als Repräsentanten wenigstens der jüngern Künstlergeneration dreier verschiedener Nationen betrachtet werden können; der holländischen, englischen und französischen. Der Name des letztern ist bekannt, der zweite fängt an sich Geltung zu machen, wie auch der erste schon an Fremdartigkeit verloren durch öftere Erwähnung, namentlich schon in unserer Zeitschrift. Man mag sie sich sämmtlich merken; sie werden, wie wir glauben, in der Geschichte der Musik jener Länder mit der Zeit Bedeutung erlangen.

Die Ouverturen, von denen hier berichtet werden soll, habe ich leider nicht vom Orchester gehört. Dafür entschädigt und befähigt mich vielleicht zum Urtheil eine ziemliche Vertrautheit mit den meisten der anderen Werke, wie mit den Persönlichkeiten der Componisten selbst, wenigstens mit den zwei erstgenannten. Berlioz

verspricht von Jahr zu Jahr nach Deutschland zu kommen, uns mit seiner Musik bekannter zu machen; einstweilen hat er uns eine neue Ouverture geschickt, die von seiner merkwürdigen Richtung neues Zeugniß gibt.

Holland, bisher nur durch seine Maler berühmt, hat sich in neuerer Zeit auch durch regen Sinn für Musik ausgezeichnet. Großen Einfluß darauf mag die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst gehabt haben, die sich durch das ganze Land in hundert Zweigen verbreitet, und neben deutscher Musik auch einheimische zu fördern sich zum Ziel gesetzt. Der Componist, von dem wir sprechen, ist ein Schützling jener Gesellschaft; irr' ich nicht, so erhielt er bei mehren Wettkämpfen den Preis in der Composition. Er lebt im Augenblick unter uns, hat sich im letzten Winter durch Leitung der Concerte der Euterpengesellschaft auch als Dirigent guten Namen erworben. Jenem Niederländischen Vereine verdanken wir auch die Herausgabe einiger von Verhulst's Compositionen; ein Kirchenstück und eine Ouverture sind bereits in der Zeitschrift angezeigt und hervorgehoben worden als Arbeiten eines entschieden glücklichen Talentes. Eine neue Ouverture liegt uns eben vor;[1] sie ist zur Eröffnung des bekannten holländischen Trauerspiels „Gysbrecht von Amstel" ge-

---

1) Ouverture en Ut Mineur à grand Orchestre etc., publiée par la Société de Pays-Bas: pour l'encouragement de l'art musical.

schrieben, zu dem Verhulst auch Entreacts gesetzt. Die Ouverture, in Leipzig zum öftern gehört, hat viel gefallen und muß es; sie ist eine Ouverture für Alle, für das Publicum, den Musiker, den Kritiker, und hält sich auf jener Stufe allgemein gültiger Bildung, die sich bei der Masse Achtung, bei dem Künstler Theilnahme zu erwecken versteht. Von den Klippen, wie sie sich oft andern jüngern Künstlern entgegenstellen, von Versuchungen und Verführungen hat ein freundlicher Geist den Componisten bisher entfernt gehalten; er kennt seinen Weg und wagt nichts, wo ihm der Erfolg nicht gewiß wäre. Kenntniß des Maßes seiner Kraft, diese Kraft schon auf erfreulicher Höhe, dabei Lebhaftigkeit und Heiterkeit, zeichnen diesen ganz ungewöhnlichen Holländer als Menschen aus, wenn man sich ihn nach seinen musikalischen Leistungen construiren wollte. Als Musiker insbesondere wohnt ihm jener Instrumentationsinstinct inne, der gar nicht mehr unter zweien zu wählen hat, sondern gleich das Richtige trifft; am liebsten gefällt er sich in Massen, die er wohl zu ordnen und zu bewegen versteht, obwohl er auch auf das Detail ein aufmerksames Auge hat; neue, ungewöhnliche Wirkungen erzielt er nicht; gute Muster vor den Augen, arbeitet er auf schon allgemeinere, überall anerkannte und immer wohlthuende hin. Die Ouverture ist indeß schon einige Jahre alt und kann nicht als letztes Resultat seines Strebens betrachtet werden. Talente seiner Art rücken zwar nicht schnell vorwärts, aber mit desto sicherern

Schritten; Fleiß, Beobachtung, Umgang mit Meistern, öffentliche Aufmunterung förderten ebenfalls, und so ist gar kein Zweifel, daß der junge Stamm von Jahr zu Jahr immer reifere und reichere Frucht absetzt; mit den Wurzeln schon nach deutscher Erde herübertreibend, wird sich nach und nach auch der Blüthenüberhang nach dem Lande hinwenden, das so vielen großen Tondichtern Nahrung und Kraft gegeben, und ähnlich, wie wir in der Dichtkunst Ausländer wie Oehlenschläger, Chamisso u. A. wie die Unsrigen betrachten, dürfen wir auch ihn als Ehrenmitglied deutscher Kunstbrüderschaft begrüßen, deren Zahl sich immer mehren möge.

Auch Bennett gehört hierher, nur daß er sich gleich vornherein mehr absondert als Engländer, und, wie wir etwa Händeln von England als einen der Unsrigen reclamiren, die Engländer später Bennett als einen ihnen allein Angehörigen zurückfordern dürften, — womit übrigens keineswegs ein Vergleich zwischen Händel und Bennett ausgesprochen sein soll. Die jüngste Ouverture von Bennett hat den Namen „die Waldnymphe",[1] das einzige Nicht-glückliche, scheint mir, was sie an sich hat. Ich weiß, man kann den Componisten durch nichts mehr kränken, als durch Ausstellungen an dem Namen seines Kindes, da er nach seiner Meinung ja am besten wissen muß, was er gewollt, und man könnte sich, daß er

1) Ouverture für großes Orchester zu 4 Händen eingerichtet von W. St. B. Werk 20.

gerade auf „Waldnymphe" fiel, auch durch seine ältere Ouverture „die Najaden" erklären, der er ein Seitenstück geben wollte; schlagend aber und dem Werke günstig ist die Ueberschrift keinenfalls. Dichterisch ist es wohl, eine Grundstimmung durch ein dieser verwandtes Einzelnwesen zu bezeichnen, wie uns aus Mendelssohn's „Melusine" die Jahrtausend alte Romantik des Lebens unter dem Wasserspiegel auftauchen möchte; im einzelnen Fall aber paßt es nicht, und ich würde die allgemeine Bezeichnung „Ouverture pastorale" oder etwas Aehnliches vorgezogen haben. Diese Nebensachen bei Seite, die indeß, wie gesagt, der Wirkung zu Ungunsten gereicht, hebt sich die Ouverture in ihrem wunderzarten, schlanken Gliederbau hoch genug über andere ihrer Schwestern, athmet reinstes, hellstes Dichterleben. Der Clavierauszug gibt meist nur ein halbes Urtheil; indeß, hörte ich von Verständigen, bei dieser Ouverture nicht. Bennett ist Clavierspieler vorzugsweise, und, wie geschickt und wählerisch er auch mit den Instrumenten umzugehen versteht, sein Lieblingsinstrument sieht doch aus seinen Orchestercompositionen heraus, und endlich etwas Schönes wirkt auch in verkleinerter Gestalt, ein schöner Gedanke auch aus Kindesmund.

Die Ouverture ist reizend; in der That wüßt' ich, Spohr und Mendelssohn ausgenommen, keinen noch lebenden Componisten, der, was Lieblichkeit und Zartheit des Colorits anlangt, den Pinsel so in der Gewalt hätte, wie Bennett. Auch daß er gerade jenen beiden

Künstlern Manches abgelauscht, will sich hier über der Meisterlichkeit des Ganzen vergessen, und es scheint mir, er habe vorher noch niemals sich so selbst gegeben, als in diesem Werke. Man prüfe Tact nach Tact, welch zartes, festes Gespinnst vom Anfang bis zum Schluß! Anstatt daß aus den Erzeugnissen Anderer handbreite Lücken hervorklaffen, wie schließt sich hier alles eng und innig aneinander! Doch hat man der Ouverture einen Vorwurf gemacht, den der großen Breite; er trifft mehr oder weniger alle Bennett'sche Compositionen; es ist seine Art so, er vollendet bis in's kleinste Detail. Auch wiederholt er oft dasselbe, und zwar Note nach Note nach dem Abschluß des Mittelsatzes. Indeß versuche man zu ändern, ohne zu beschädigen: es wird nicht gehen; er ist kein Schüler, dem mit Vorschlägen zu nützen; was er gedacht, steht fest und nicht zu verrücken.

Es liegt außer Bennett's naiv innigem Dichtercharakter und der ihm entsprechenden Richtung, große Hebel und Kräfte in Bewegung zu setzen; Prunk und Pracht sind ihm fremd; wo er mit seiner Phantasie am liebsten weilt, etwa am einsamen Seegestade, oder im heimlich grünen Wald, da greift man nicht nach Posaunen und Pauken, sein einsam Glück zu schildern. Nehme man ihn also wie er ist, nicht, was er gar nicht sein möchte, als Schöpfer einer neuen Epoche, oder als einen unzubändigenden Helden, sondern als einen innigen, wahrhaften Dichter, der unbekümmert um ein Paar geschwenkte Hüte mehr oder weniger seinen stillen Weg

hingeht, an dessen Ausgang ihn wenn auch kein Triumphwagen erwartet, so doch von dankender Hand ein Veilchenkranz, den ihm Eusebius hiermit aufgesetzt haben will.

Andere Kränze sucht Berlioz, dieser wüthende Bacchant, der Schrecken der Philister, ihnen ein zottiges Ungeheuer geltend mit gefräßigen Augen. Aber wo erblicken wir ihn heute? Am knisternden Kamin, in einem schottischen Herrnhause, unter Jägern, Hunden und lachenden Landfräuleins. Eine Ouverture zu — „Waverley"[1] liegt vor mir, zu jenem W. Scottischsten Roman, in seiner reizenden Langweiligkeit, seiner romantischen Frische, seiner echt englischen Präge mir noch immer der liebste aller neueren Romane des Auslandes. Dazu nun schrieb Berlioz eine Musik. Man wird fragen, zu welchem Capitel, welcher Scene, weshalb, zu welchem Zweck? Denn Kritiker wollen immer gern wissen, was ihnen die Componisten selbst nicht sagen können, und Kritiker verstehen oft kaum den zehnten Theil von dem was sie besprechen. Himmel, wann endlich wird die Zeit kommen, wo man uns nicht mehr fragt, was wir gewollt mit unsern göttlichen Compositionen; sucht die Quinten und laßt uns in Ruhe. Einigen Aufschluß indeß gibt diesmal das Motto auf dem Titelblatt der Ouverture:

---

1) Gr. Ouverture de Waverley etc. Op. 1. Partition.

Dreams of love and Lady's Charmes
Give place to honour and to arms.

Dies führt schon näher auf die Spur; wünscht' ich doch im Augenblick nichts, als ein Orchester stimmte die Ouverture an und die gesammte Leserschaft säße herum, alles mit eigenen Augen zu prüfen. Ein Leichtes wär' es mir, die Ouverture zu schildern, sei's auf poetische Weise durch Abdruck der Bilder, die sie in mir mannichfaltig angeregt, sei's durch Zergliederung des Mechanismus im Werke. Beide Arten, Musik zu verdeutlichen, haben etwas, die erste wenigstens den Mangel an Trockenheit für sich, in die die zweite wohl oder übel fällt. Mit einem Worte, Berlioz'sche Musik muß gehört werden; selbst der Anblick der Partitur reicht nicht hin, wie man sich auch vergebens mühen würde, sie sich auf dem Clavier zu versinnlichen. Oft sind es geradezu nur Schall- und Klangwirkungen, eigen hingeworfene Accordklumpen, die den Ausschlag geben, oft sonderbare Umhüllungen, die sich auch das geübte Ohr nach bloßem Anblick der Noten auf dem Papier nicht deutlich vorzustellen vermag. Geht man den einzelnen Gedanken auf den Grund, so scheinen sie, für sich betrachtet, oft gewöhnlich, sogar trivial. Das Ganze aber übt einen unwiderstehlichen Reiz auf mich aus, trotz des vielen Beleidigenden, und einem deutschen Ohr Ungewohnten. Berlioz hat sich in jedem seiner Werke anders gezeigt, sich in jedem auf anderes Gebiet gewagt; man weiß nicht, ob man ihn ein Genie, oder einen musikalischen

Abenteurer nennen soll: wie ein Wetterstrahl leuchtet er, aber auch einen Schwefelgestank hinterläßt er; stellt große Sätze und Wahrheiten hin und fällt bald darauf in schülerhaftes Gelalle. Einem, der noch nicht über die ersten Anfänge musikalischer Bildung und Empfindung hinaus ist (und die Mehrzahl ist nicht darüber hinaus), muß er geradezu als ein Narr erscheinen, so namentlich den Musikern von Profession, die sich neun Zehntel ihres Lebens im Gewöhnlichsten bewegen,[1] doppelt ihnen, da er Dinge zumuthet, wie Niemand vor ihm. Darum das Sträuben gegen seine Compositionen, darum vergehen Jahre, ehe sich eine bis zur Klarheit einer vollkommenen Aufführung durchschlägt. Die Ouverture zu Waverley wird sich indeß leichter Bahn machen. Waverley und die Figur des Helden sind bekannt, das Motto im Besondern spricht von „den Träumen der Liebe, denen der Ruhm der Waffen Platz gemacht.“ Was kann deutlicher sein? Es ist zu wünschen, daß die Ouverture in Deutschland gedruckt und zu Gehör gebracht wird; schaden könnte seine Musik nur einem schwachen Talent, das durch bessere auch nicht vorwärts gebracht wird. Noch erwähn' ich, daß, merkwürdig genug, die Ouverture einige entfernte Aehnlichkeit mit der zu Mendelssohn's „Meeresstille“ hat: wie auch eine Bemerkung von Berlioz auf

1) Oft hab' ich es erfahren müssen, daß unter den Musikern vom Handwerk die meiste Vornirtheit anzutreffen; andererseits fehlt ihnen eine gewisse Tüchtigkeit nicht leicht.

dem Titelblatt der mit Werk 1 bezeichneten Ouverture nicht zu übersehen ist, daß er nämlich sein früher gedrucktes Werk 1 (acht Scenen aus Faust) vernichtet habe und die Waverley-Ouverture als erstes Werk angesehen wünsche. Wer aber steht uns dafür, daß ihn das zweite Werk 1 später einmal auch nicht mehr anmuthet? Also eile man das Werk kennen zu lernen, das trotz aller Jugendschwächen doch an Größe und Eigenthümlichkeit der Erfindung das hervorragendste, was uns das Frankenland an Instrumentalmusik neuerdings gebracht.

Neue Symphonieen für Orchester.

G. Preyer. — C. G. Reißiger. — F. Lachner.

Wenn der Deutsche von Symphonieen spricht, so spricht er von Beethoven: die beiden Namen gelten ihm für eines und unzertrennlich, sind seine Freude, sein Stolz. Wie Italien sein Neapel hat, der Franzose seine Revolution, der Engländer seine Schiffahrt rc., so der Deutsche seine Beethoven'schen Symphonieen; über Beethoven vergißt er, daß er keine große Malerschule aufzuweisen, mit ihm hat er im Geist die Schlachten wieder gewonnen, die ihm Napoleon abgenommen; ihn wagt er selbst Shakespeare gleich zu stellen. Wie nun die Schöpfungen dieses Meisters mit unserm Innersten verwachsen, einige sogar der symphonischen populär geworden sind, so sollte man meinen, sie müßten auch tiefe Spuren hinterlassen haben, die sich doch am ersten in den Werken gleicher Gattung der nächstfolgenden Periode zeigen würden. Dem ist nicht so. Anklänge fin-

den wir wohl, — sonderbar aber meistens nur an die früheren Symphonieen Beethoven's, als ob jede einzelne eine gewisse Zeit brauchte, ehe sie verstanden und nachgeahmt würde —, Anklänge nur zu viele und starke; Aufrechthaltung oder Beherrschung aber der großartigen Form, wo Schlag auf Schlag die Ideen wechselnd erscheinen und doch durch ein inneres geistiges Band verkettet, mit einigen Ausnahmen nur selten. Die neueren Symphonieen verflachen sich zum größten Theil in den Ouverturenstyl hinein, die ersten Sätze namentlich; die langsamen sind nur da, weil sie nicht fehlen dürfen; die Scherzo's haben nur den Namen davon; die letzten Sätze wissen nicht mehr, was die vorigen enthalten. Ein Phänomen ward uns in Berlioz verkündigt. Man weiß in Deutschland im Allgemeinen so gut wie nichts von ihm; was über ihn durch Hörensagen bekannt wurde, schien die Deutschen eher abzuschrecken, und so wird wohl noch eine Zeit vergehen, ehe man ihn gründlich kennen lernt. Gewißlich aber wird er nicht umsonst gearbeitet haben; es kömmt keine Erscheinung allein. Die nächste Zukunft schon wird es lehren. Zu erwähnen wäre auch noch Franz Schubert; aber auch seine Leistungen im Symphonieenfach sind noch nicht öffentlich geworden. Ein bedeutendes Zeichen vom Stand der Talente gab die Wiener Preisaufgabe. Man mag sagen was man wolle: Preisaufgaben können nur fruchten, schaden nimmer, und man kennt die Zeugekräfte wenig, wenn man meint, sie steigerten sich nicht durch

Anregung, sei's auch eine prosaische. Hätte man doch zum Versuch, als Mozart, Haydn, und Beethoven lebten, einen Preis auf eine Symphonie ausgeschrieben und etwa einen von jenen schweren seltenen Diamanten, wie sie sich in kaiserlichen und königlichen Schätzen befinden, als Belohnung versprochen, ich wette, die Meister würden sich wacker zusammengenommen haben. Aber freilich, wer hätte da richten sollen? Doch genug! Der Erfolg jener Preisaufgabe ist bekannt, und erzählt man sich auch, der damals Gekrönte habe, schon ehe er seine Symphonie begonnen, den Preis so gut wie in der Tasche gehabt (heimlich glaubt es jeder Concurrent), so müssen wir doch bekennen, wie jetzt die Sachen stehen, d. h. nachdem wir auch viele der andern eingesandten Werke gehört haben, verdiente Lachner den Preis, und zwei der heute zu besprechenden Symphonieen, die sich ebenfalls schon auf dem Wiener Wahlplatz eingefunden, bestätigen dies von Neuem. Einen günstigen Eindruck macht es gleich vornherein, daß eine dieser Symphonieen, von G. G. Preyer, in Partitur erschienen. Der Componist, in Wien zu Hause, hat sich dort namentlich durch einige beliebt gewordene Lieder bekannt gemacht; Wien gleicht hierin andern großen Städten, daß ein glücklicher Wurf in so kleinem Genre genügt, für einen bedeutenden Componisten gehalten zu werden; wer am meisten gekauft wird, ist der Erste. So kam es denn wohl, daß sich eine Verlagshandlung zum Druck der Partitur entschloß, jener Gattung kostbarer und ge-

fährlicher Ladenhüter, die die Verleger kaum geschenkt haben wollen. So liegt denn eine klar und correct gestochene Partitur vor uns.

Wenige Seiten genügen, um in ihr einen vorwärts strebenden jungen Componisten zu erkennen, der sich anfangs in der großen ungewohnten Form etwas ängstlich benimmt, im Verlauf aber Sicherheit und Muth gewinnt. Doppelt muß man sein Streben anerkennen, da er gerade in einer Stadt sich rührt, wo dem Soliden, Ernsten, gar dem Tiefen im Durchschnitt nur wenig Aufmunterung zu Theil wird, wo man im Allgemeinen sehr nach ersten Eindrücken erhebt oder abspricht, und wo das ganze Urtheil meist auf die Worte hinausläuft „es hat angesprochen" oder „es hat nicht angesprochen;" so hieß es z. B. nach der Aufführung des Christus am Oelberge, nach der des Fidelio „es hat nicht angesprochen" und damit war die Sache abgethan. Die Symphonie nun, öfter in Wien gespielt, hat angesprochen, sogar imponirt durch den Anstrich von gelehrter Durchführung, den sie oft zeigt. Der Componist wird uns nur verstehen, wenn er diese Zeitschrift aus mehr als aus dieser Nummer kennt, wenn er weiß, von wo sie ausgeht, welche Meister ihr als höchste gelten, welche Ansprüche sie gerade an eine Symphonie macht, und wie sie mit einem Wort etwas karg im Lobe, weil wir Musiker hier untereinander sind. Gerade jenes sogenannte „Arbeiten" verräth den ersten Versuch, und redliche Anfänger thun da meist des Guten zu viel. Als ob

dann der ganze Contrapunct wieder ausgeschwitzt werden müßte, wird uns dann von Weitem mit Fugenanfängen gedroht (meistens in rasselnden Violons), erhalten wir drei, vier und mehr Thema's über einander gestellt, was wir heraushören sollen, und zuletzt merken wir's dem Componisten doch an, wie er froh ist, nicht allzu ungeschickt wieder in die Haupttonart gekommen zu sein. Schreiber dieses weiß dies aus der besten, aus der eigenen Erfahrung. Ich will dem Componisten seinen Fleiß nicht vorwerfen; doch wer mir, auch mit einem feinen Meisterohr einer, die Kunst von S. 18—22 heraushört, dem sind Bach'sche Labyrinthe wahre Zwirnknäule, das soll man bleiben lassen. Und endlich was ist die Wirkung davon? Freilich auch Mozart arbeitete, und gar Beethoven, aber aus welchen Stoffen, an welchen Stellen, aus welchen Gründen, und alles wie im Scherz und Spiel. Gewiß mußten auch sie über Versuche hinweg; aber für's bloße Auge und Papier schrieben sie niemals. Wünschte ich doch, ein junger Componist gäbe uns einmal eine leichte, lustige Symphonie, eine in Dur, ohne Posaunen und doppelte Hörner; aber freilich dann ist es noch schwerer, und nur wer die Massen zu beherrschen versteht, kann mit ihnen spielen. Halte man uns aber wegen des eben Gesagten in Zukunft nicht etwa vor, wir wünschten keine Arbeit zu sehen; gerade die tiefsinnigste; nur nicht, daß sie um ihrer selbst etwas gelten soll, daß wir sie bei den Fäden herausziehen sollen. Gluck's Ausspruch „nichts zu schreiben, was nicht

Effect mache" ist, im rechten Sinne genommen, eine der goldensten Regeln, das wahre Geheimniß des Meisters. Verfolgen wir nun auch den Componisten bis in das Innere seiner Gedanken, so enthüllt sich uns in seiner Symphonie, außer jener Lust am Arbeiten, ein durchaus offener, wohlmeinender und gesitteter Charakter; er gibt sich ganz wie er ist, verschweigt auch Gewöhnliches nicht, wo es ihm zu Sinn kommt, oder versucht es zu bemänteln; auch strebt er seinen Landsleuten zu gefallen, ohne deshalb gerade in italiänische Weise überzuschlagen. Im ersten Satz hat er sich anfangs, wie es scheint, noch nicht zurecht gesessen; er rückt und rückt und kommt nicht aus der Tonart; dann aber nimmt dieser Satz, bis auf den Kampf der drei Thema's, und trotz des Componisten, der eigentlich etwas Ernsthaftestes geben wollte, den hellen, klaren Klang an, der mit der vorzugsweise melodischen Richtung der Anlagen des Componisten in Einklang steht. Das Adagio ist nur die Fortsetzung davon, friedlicher Natur, und sein Glück, daß es kurz ist, was überhaupt der entscheidende Vorzug aller Sätze, den man bei sonstigen jungen Symphoniecomponisten meisthin zu vermissen pflegt. Das Scherzo scheint mir der gelungenste Theil der Symphonie, die Reminiscenz an die heroische von Beethoven nicht verstimmend, das Trio aber namentlich am Schluß des ersten Theils mit der sanften Ausbeugung in's C besonders anmuthig. Der letzte Satz endlich ist der gewandteste, wo sich die Gedanken am schnellsten in einander fügen

und ablösen. Im Thema erkennt man den Wiener; seine Verschränkung in das zweite Thema hinein mag artig genug klingen. Rosalien, wie sie häufig hier anzutreffen, wünschten wir weniger. Neue Instrumentaleffecte enthält die Symphonie wohl keine; die Massenzusammenstellung erscheint aber geschickt gemacht, wie das Obligate im Charakter der Instrumente hervortretend. Die Harmonie ist ziemlich kräftig und rein. Wir rufen dem Componisten ein munteres Vorwärts zu. „Der Himmel kommt nicht zu uns herab; es sei denn, daß wir zu ihm hinaufklimmen."

Ueber die Symphonie von Reißiger,[1] seine erste, von ihm ebenfalls zur Wiener Preisbewerbung eingeschickt, läßt sich kaum etwas sagen, was sich nicht Jeder über diesen Componisten schon selbst gesagt; sie ist, wie seine andern Werke, durchaus klar und einschmeichelnd und von so kleiner, niedlicher Form, daß man sie eher eine Sonate für Orchester nennen möchte. Im ersten Satz erhalten wir nach einer kurzen, herkömmlich pathetischen Einleitung zu Anfang eines jener Violinthema's in raschen Figuren, wie sie namentlich Spohr eigen, hierauf ein zartes, leichtes Gesangthema, in der Mitte ein kurzes Fugato, dem mit wenig Veränderung die Transposition des ersten Drittels sich anschließt. Im Adagio zeigt sich der liebliche Liedercomponist, der

---

1) 1ste Symphonie für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. Werk 120.

namentlich mit Blasinstrumenten wohl zu wirken versteht; es ist seiner eigentlichen Natur entsprungen und gilt uns für den besten Satz der Symphonie. Das Scherzo hält sich in Erfindung und Arbeit mit dem Vorhergehenden auf ziemlich gleicher Linie, dem entsprechend ein munteres Finale folgt im Zweiviertel. Denke man sich dazu die gute Orchestertonart Es dur, wie auch eine Instrumentirung, so wohlklingend und gewandt wie man sie erwarten darf von einem geübten Capellmeister, und man hat ein dürftiges Bild der Symphonie. Mich für meinen Theil störten nur die häufigen und starken Reminiscenzen, oft der Nebengedanken, — so daß, wollte man auszuscheiden anfangen, die Symphonie wohl bis auf die Hälfte zusammenfallen würde. So erkennen wir auf der ersten Seite gleich Beethoven (Tact 12), im Allegro gleich Spohr (bis Tact 9), kurz darauf auch Mendelssohn; durch den letztern wird R. auf eine bekannte Fuge von Bach gebracht, deren Thema einen der Hauptpfeiler der Symphonie bildet; im Adagio fehlen directe Anklänge; im Scherzo tritt uns dagegen sowohl Beethoven, wie auch Spohr wieder entgegen, und zwar daß es auch einem oberflächlichen Symphonieenkenner auffallen muß; jener im zweiten Theil, dieser im Trio, das einen der wirkungsvollsten, von Spohr benutzten Instrumentaleffecte nachahmt. Desgleichen könnte man im Finale bei den Secundeneintritten an Mozart, wie später sogar an den alten Dessauer Marsch denken; doch siegt hier der Com-

ponist über die fremden Einflüsse, und wir nehmen von ihm wie von einem gebildeten, routinirten Mann Abschied, der uns eine Weile sehr artig unterhalten, dem wir es aber schlau angemerkt, daß nicht alles sein Gedankeneigenthum, was er uns vorgesetzt, dessen einnehmende Persönlichkeit aber zuletzt überwiegt, daß wir uns seiner gern erinnern, ihm öfter zu begegnen wünschen. Die Symphonie hört sich auch am Clavier gut an und spielt sich leicht.

Außer einer kleinen Symphonie von Ed. Raymond,[1] die so anspruch= aber auch erfindunglos, daß sich weiter kein Aufhebens davon machen läßt, liegt uns noch eine neue von Lachner[2] vor, seine sechste, ein ausgezeichnetes Werk, das uns seine Preissymphonie doppelt aufwiegt. Auch von diesem Componisten war in der Zeitschrift schon so oft die Rede, daß wir uns kurz fassen können. Was uns diesmal wahre Achtung vor Lachner'n einflößt, ist das sichtliche Streben, seine früheren Leistungen zu überbieten und zwar in der besten Weise, der männliche Ernst, mit dem er der Aufgabe, ein großes symphonisches Bild darzustellen, genügen will, die Lust und Liebe an der Sache. Wenn nun Lachner unter allen süddeutschen Componisten gewiß der talent= und kenntnißreichste ist, so muß eben jenes unermüdete Vorwärtsstreben um so mehr ausgezeichnet werden, zu=

1) 1ste Symphonie für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. Werk 17. 2) 6te Symphonie (in D). Werk 56.

mal in diesen Blättern, die gerade ihn, als der Begabten einen, mit strengster Strenge immer beurtheilt und zwar aus der besten Absicht, damit ihn das übertriebene Lob süddeutscher Blätter, nach denen die Meister wahrhaft auf den Bäumen zu wachsen scheinen, nicht vorfrüh arbeitsscheu und eitel mache. Was hilft alles Zureden, daß wir große Männer sind; was alles Heben guter Freunde auf Stelzen hinauf, auf denen wir uns ohne jene nicht halten können? Wie viele haben schon büßen müssen, die sich vor der Zeit huldigen ließen! Nur dem nutzt das Lob, der den Tadel zu schätzen versteht, d. h. der trotz dem unbeleidigt nicht nachläßt in seinen Studien, der sich auch nicht egoistisch in sich abschließt, sondern sich auch den Sinn für fremde Meisterschaft lebendig erhält, und solcher bleibt lange jung und bei Kräften, und einen solchen Künstler glauben wir auch in Lachner'n zu erkennen, dem eine Auszeichnung widerfahren, über die er so viel bittere Dinge hören müssen, worauf er sich nun rächt auf die schönste Weise, — durch ein besseres Werk, wie es diese 6te Symphonie im Vergleich zur gekrönten. Es herrscht in dieser Symphonie eine Meisterordnung und Klarheit, eine Leichtigkeit, ein Wohllaut, sie ist mit einem Wort so reif und ausgetragen, daß wir darum dem Componisten getrost einen Platz in der Nähe seines Lieblingvorbildes, Franz Schubert, anweisen können, dem er wenn an Vielseitigkeit der Erfindung nachstehend, an Talent zur Instrumentation zum wenigsten gleichkommt. Durchgeschlagen, als sie in Leipzig aufgeführt wurde,

hat zwar auch diese Symphonie nicht, worüber sich indeß der Componist beruhigen kann, da uns Beethoven, und zuletzt Mendelssohn verwöhnt, neben denen sich nur aufrecht zu halten und ehrenvoll erwähnt zu werden allein schon nicht unrühmlich scheint, und dann hat das Publicum, wie der Einzelne, seine verwünschten Tage, Tage der Migräne, wo ihm nichts recht zu machen, wo nicht durchzudringen ist durch das Fell, sind es nicht gerade Beethoven'sche Blitze, mit denen ihm beizukommen. Dann aber trifft auch diese Symphonie der alte Vorwurf der Breite der Ausführung; L. versteht nicht immer zur guten Zeit abzubrechen, in Weise geistreicher Männer, die uns wohl gar mit einem Witz zu Haus schicken, in der Weise wie oft Beethoven, daß sich das Publicum fragt „was wollte der Mann eigentlich — aber Recht hat er gewiß;" solche Schlüsse lasse sich Lachner von seinem guten Geist manchmal einflüstern. Dem Publicum muß manchmal imponirt werden, es stellt sich im Augenblick gleich, sobald man es ihm zu bequem macht; wirft ihm aber der Componist zu Zeiten einen Stein hin, oder gar an den Kopf, dann ducken sie alle gleichzeitig nieder und fürchten sich und loben bedeutend nach dem Schluß. So Beethoven an einzelnen Stellen; jeder darf's freilich nicht. Lese doch Lachner in Swift, in Lord Byron, in Jean Paul, ich glaube, es nützt ihm, er würde Kürze lernen; er muß gewissenloser werden, er darf seine schönen Gedanken nicht zu lang wiederholen, sie nicht bis auf den letzten Tropfen auspressen,

sondern andere untermischen, neue, immer schönere. Alles wie bei Beethoven! So kommen wir denn immer auf diesen Göttlichen zurück und wüßten heute nichts weiter zu sagen, als daß Lachner auf dem Pfad fortschreiten möge nach dem Ideal einer modernen Symphonie, die uns nach Beethoven's Hinscheiden in neuer Norm aufzustellen beschieden ist. Es lebe die deutsche Symphonie und blüh' und gedeihe von Neuem.

Norbert Burgmüller.

Nach Franz Schubert's frühzeitigem Tod konnte keiner schmerzlicher treffen, als der Burgmüller's. Anstatt daß das Schicksal einmal in jenen Mittelmäßigkeiten decimiren sollte, wie sie schaarenweise herumlagern, nimmt es uns die besten Feldherrentalente selbst weg. Franz Schubert sah sich zwar noch bei seinen Lebzeiten gepriesen; Burgmüller aber genoß kaum der Anfänge einer öffentlichen Anerkennung und war nur einem kleinen Kreise bekannt, und diesem vielleicht noch mehr als ein „curioser" Mensch, wie als Musiker.[1] So ist es denn Pflicht, wenigstens dem Todten die Ehren zu erzeigen, die wir dem Lebenden, vielleicht nicht ohne sein Verschulden, nicht erzeigen konnten.

Zwar kennen wir nur Weniges von ihm: eine Symphonie, die, nur einmal an uns vorübergegangen, noch in der Erinnerung mit Freude erfüllt, ein Heft

1) Vgl. einen Aufsatz von Immermann in Band VIII, Nr. 27 der Zeitschrift.

Lieder, das die Zeitschrift schon früher besprochen und erhoben, eine Sonate, eine Rhapsodie und wieder ein Heft Lieder, die drei letzten erst vor Kurzem erschienen. Dies Wenige aber reicht hin, die Fülle von Kraft, die nun gebrochen, auf das Innigste betrauern zu müssen. Sein Talent hat solche leuchtende Vorzüge, daß über dessen Dasein nur einem Blinden Zweifel aufkommen könnte; selbst die Masse, glaub' ich, würde er später zur Anerkennung gezwungen, der Reichthum seiner Melodieen müßte sie gepackt haben, wenn sie auch die wahrhaft künstlerische Bearbeitung der Theile nicht zu würdigen verstanden.

Wie Beethoven, am deutschen Rheine geboren, nahm er vielleicht frühzeitig von seinen reizenden Umgebungen in sich auf; möglich daß auch das rege Kunstleben im nahen Düsseldorf nicht ohne Einfluß auf ihn war. Später sehen wir ihn in Cassel. Der Einfluß Spohr's, bei dem er hier studirte, wiewohl er nicht zu verkennen, erscheint indeß in dem uns Bekannten nur als ein leiser Nachhall; die Schülerschaft ist bereits der Selbstständigkeit gewichen; Spohr selbst hat ihn sicher in diesem Sinne der Lehre entlassen, und wie man sagt, mit schönen Hoffnungen seiner zukünftigen Bedeutung. Auch Hauptmann, der eben so gründliche als fein schaffende Tonsetzer, darf nicht unerwähnt bleiben, bei dem Burgmüller gleicher Weise gelernt. In solcher Kraft der Selbstständigkeit zeigt er sich nun namentlich in der Rhapsodie; sie zählt nur sechs Seiten, aber den Ein=

druck möcht' ich beinahe der ersten Wirkung des Goethe'schen Erlkönigs vergleichen. Welch meisterliches Gebilde, wie in Einem Moment gedacht, entworfen und vollendet, und mit wie wenig Aufwand, wie bescheiden vollendet! Der Phantasie des Musikers auf den Grund sehen zu wollen, ist gefährlich; bei der Rhapsodie scheint es mir aber gewiß, daß noch etwas im Spiele, daß der Musik vielleicht eine besondere Veranlassung zum Grunde liegt, ein Gedicht, ein Bild, ein Lebensereigniß. Einem Dichter, der gut Musik verstände, möchte die Deutung am leichtesten gelingen. Wie dem sei, die Rhapsodie wirkt gleich einer Erscheinung aus anderer Welt; den Augen nicht trauend, sehen wir noch lange um uns, wenn sie schon entschwunden.

Die Sonate ist ein nicht minder treffliches Werk. Der einzige Vorwurf, den ihr der anspruchvolle Musiker machen dürfte, wäre die Wiederholung des 2ten Themas im 2ten Theile, wie sie sich in der Sonate und im ersten und letzten Satze findet; so ausdrucksvoll der Gesang ist, so müßte doch an dieser Stelle die Phantasie einen andern, kühneren Weg sich brechen. Das Machen ist freilich immer schwerer, als das Rathen hinterher. Im Uebrigen weht durch den ganzen Satz eine so schöne, kräftige Leidenschaft, und der Dichter erscheint trotz dem darin seiner Aufregung so sehr Meister, daß er eben so rührt wie beruhigt; ich weiß nicht, in welchem Alter die Sonate geschrieben, ich möchte sie aber für auf dem Wendepunct vom Jünglings- zum Mannesalter entstan-

den halten, wo so viele Träume Abschied von uns nehmen, um der Wirklichkeit Platz zu machen. Die folgenden Sätze tragen denselben Doppelcharakter von Resignation und Lebemuth, obwohl ich nicht läugne, nach solchem ersten Satz im letzten etwas Tieferes an Combination erwartet zu haben. Doch genügt dem Wohlwollenden auch das Gegebene.

Das jüngst erschienene Liederheft gibt dem früheren an Reichthum und Gehalt nichts nach. Die Texte sind mit feinem Auge herausgefunden, die Zustände der melancholischen, aufgeregten Natur des Tonsetzers verwandt: „wer nie sein Brot mit Thränen aß“ (Goethe) — „hell glühen die Sterne im dunklen Blau“ (Stieglitz) — „ich schleich' umher, betäubt und stumm“ (Platen) — „wundes Herz hör' auf zu klagen“ (J. Schopenhauer) — „ich reit' in's finstre Land hinein“ (Uhland). Alles finden wir hier, was wir von einem Lied fordern dürfen: poetische Auffassung, belebtes Detail, glückliches Verhältniß des Gesanges zum Instrument, überall Wahl und Einsicht und warmes Leben. Am wenigsten kann ich mich indeß mit dem Goethe'schen Gedicht einverstanden erklären; die Figur, wiewohl sie sich durch den Harfenspieler deuten ließe, scheint mir zu äußerlich, zu zufällig, und das zarte Leben des Gedichtes zu übertönen. Bei Franz Schubert erschien dies Festhalten einer Figur das ganze Lied hindurch als etwas neues; junge Liedercomponisten sind vor der Manier sehr zu warnen. Tieferen Ursprungs sind aber

die andern Lieder, und trifft namentlich das letzte unmittelbar, daß es meisterlicher vollführt kaum gedacht werden kann.

Der Verleger, der noch mehre Compositionen von Burgmüller im Besitz hat, möge rasch an ihrer Veröffentlichung arbeiten lassen; er wird es nicht zu bereuen haben. Verleger scheinen mir auch oft wie Fischer; unwissend, was Glück und Zufall bringen, werfen sie ihre Netze aus und es fängt sich allerhand großes und kleines Gesindel, bis denn einmal das schwere Gewicht einen seltenen Gast verheißt und der Fischer hocherfreut einen kostbaren Schatz aus der Tiefe zieht. Ein solcher glücklicher Zug war Burgmüller.

Etuden für das Pianoforte.

Rudolph Willmers, 6 Etuden. Werk 1. — B. F. Philipp, 12 Etuden und charakteristische Stücke (songe et vérité). Werk 28. — J. Rosenhain, 12 charakteristische Etuden. Werk 17. — F. Kalkbrenner, 25 große Etuden. Werk 145. 2 Hefte. — F. Lißt, Etuden. Werk 1. — F. Lißt, große Etuden. Lfrg. 1 u. 2.

Die Zeitschrift hat seit ihrer Entstehung der Clavieretude immer besondere Aufmerksamkeit geschenkt, weil sich in ihr die Fortschritte der Kunst des Clavierspiels, wenn auch mehr der Mechanik, am schnellsten zeigen; so sind im Verlauf der Jahre gegen 30 Sammlungen besprochen worden. In unserer letzten Etudenschau (im vorigen März) äußerten wir die Hoffnung, es werde nach so vielem Kraftaufwand, wie man an die Etude gesetzt, einmal ein längerer Stillstand eintreten. Wir irrten; ,,notre malheur, le voici, nous avons trop d'esprit'' sagte neulich ein Mann der französischen Deputirtenkammer, obwohl im politischen Sinne; in unserm heißt es: „unser Unglück ist, wir wissen mit unserer Fertigkeit nicht wohin und können's nicht lassen, das Etudenschreiben."

Eine Menge neuer Hefte legen wir denn dem Leser in kurzen Schattenrissen vor.

Der Componist der zuerst genannten Sammlung ist dem Berichterstatter wohl bekannt. Von Geburt ein Däne, frühzeitig zur Musik hingezogen, kam der junge Willmers zu Hummel nach Weimar. Man weiß, wie Hummel seine Schüler unterrichtete; er ließ nur selten von andern Componisten spielen. Der neuen Weise des Clavierspiels abhold, namentlich dem Gebrauche des Pedals, das gerade in jüngster Zeit zu so großer Bedeutung und mit so großem Rechte gelangt, untersagte es Hummel wohl gar, sich Neueres anzusehen. Einstweilen hatte sich aber außerhalb Weimar mancherlei ereignet. Chopin war erstanden und neben ihm eine Menge bedeutender Talente. Der Trieb zum Neuen lag in der ganzen Zeit. Chopin aber bemächtigte sich am schnellsten der Gemüther; seine Etuden, fast sämmtlich Werke eines außerordentlichen Geistes, klangen bald überall in Deutschland wieder und werden es noch lange, da sie der allgemeinen Bildung weit voraus, und, wären sie das nicht, weil sie wahrhaft Geniales enthalten, das aller Zeiten Geltung hat. So kamen auch unserm jungen Künstler die Etuden in die Hände, und wie Verbotenes am süßesten schmeckt, so schwelgte er nach Kräften in den Phantasieen des neuerschienenen Meisters. Bald sehen wir W. indeß in Fr. Schneider's Musikschule als einen ihrer fleißigsten Zöglinge namentlich mit Composition beschäftigt; es hatte keine Gefahr mit

ihm: Umwege macht wohl jeder, aber daß W. lange auf Abwegen hätte verweilen können, hinderte seine von Grund aus tüchtige Natur. Er schrieb viel und mit großer Leichtigkeit, meistens ohne Instrument: das letztere immer ein Zeichen von einem klaren inneren Musikauge. So brachte er binnen kurzer Zeit eine Sammlung von wohl 20 Etuden fertig und frug bei mir an, ob er sie drucken lassen könne. Ich antwortete ihm, er möge sie zwei Jahre hinlegen und dann zusehen, was ihm noch davon gefiele. Die zwei Jahre sind beinahe vergangen und in dem nun gedruckten Hefte finden sich nur vier von jenen früheren Stücken. Rasche Einsicht in das Mangelhafte, und Aufgeben des von Haus aus Mißlungenen bleibt stets ein Zeichen gesunden Talentes. Es bedurfte unserm jungen Künstler gegenüber nur eines Winkes, und er legte das Verfehlte bei Seite, während er auch wiederum sein Gelungeneres zu vertheidigen wußte. Ich führe diese Einzelnheiten an, weil sie unserm Novizen zur Ehre gereichen; möchte er sich immer jene rechte Bescheidenheit bewahren, die ebenso gegen Muthlosigkeit wie gegen Selbstüberschätzung schützt.

Was nun die so entstandene Sammlung anlangt, so wird sie sich das Lob des Kenners in vieler Hinsicht zu erwerben wissen. In Betracht der großen Jugend des Componisten müßte er sie sogar außergewöhnlich nennen. Es zeigt sich in ihr bei ziemlich bedeutendem Harmoniereichthum und schon gewandter Bändigung

der Form auch überall ein Streben nach Styl, nach Einheit und Concentration des Gedankens. Andererseits freilich theilt er es mit andern jungen Componisten, daß er noch nichts eigenthümliches Melodisches zu geben vermag, was immer erst spätere Jahre und sehr allmählich bringen, und daß er im Verhältniß zum Gehalt seiner Leistung zu schwierig setzt. Den Einfluß Chopin's erwähnte ich schon; bei ihm ist die Schwierigkeit nur Mittel, und wo er die schwierigsten gebraucht, da ist auch die Wirkung danach. Große Mittel, große Wirkung, großer Gehalt — freilich wo dies sich zusammen findet, ist der Künstler auch unseres Rathes nicht mehr bedürftig; bei Chopin finden wir allerdings die drei oft vereint. Einen andern und jüngern Einfluß hat Henselt auf unsern Componisten geäußert; die 3te und 6te Etude zeugen davon. Daß er sich indeß länger in diesem Genre bewegen sollte, glauben wir kaum, — es ist eine Art Blumenmalerei, in der sich das erfindungsreichere Talent unmöglich auf die Zeit gefallen kann; am Original lieben wir sie und haben es öfters ausgesprochen; der junge Künstler mache sich aber los davon und laff' ein Gebiet, auf welchem nur dem Zuerst-Kommenden Kränze blühen. Daß er trotz dem immer auf Herausbildung der in ihm wohnenden Melodie mit Fleiß bedacht sei, versteht sich von selbst. Mit Theilnahme haben wir des jungen Etudenhelden gedacht; bald hoffen wir ihm auch auf andern und höheren Wegen zu begegnen; bei seinem Talent, auch zur Orchestercomposition, wird er immer

Würdigeres leisten, wozu wir ihm im Voraus unsern besten kritischen Segen verleihen. —

„Songe et vérité" heißt die zweitgenannte Etudensammlung, was sich allenfalls mit „Wahrheit und Dichtung" übersetzen ließe. Den Grund zu dieser Hauptüberschrift findet man in den Ueberschriften der einzelnen Stücke, die theils psychische Zustände, theils Naturscenen darstellen sollen. Viel Freundliches enthält das Heft, und der Verleger hat es in diesem Sinne ausgestattet. Was die Ueberschriften anlangt, so hätte sich der Componist besser zuvor an Hrn. Rellstab in Berlin gewendet, der sie z. B. an Henselt billigt, an Andern nicht, obwohl ohne Gründe. Leichter und anders denken wir. Was ist's denn so verwunderliches, wenn gute Freunde zusammensitzen, der Componist ihnen vorspielt, und letzterer wie von einem Lichtstrahl getroffen, plötzlich ausruft: „Könnte man nicht dem oder jenem Stück eine treffliche Ueberschrift geben, und würde nicht das Opus unbeschreiblich dadurch gewinnen?" und der Componist jubelt und überschreibt mit großen Buchstaben die betreffenden Stücke. Aus einem tieferen Grunde sind wohl auch nicht die vorliegenden Ueberschriften herzuleiten, die Musik war eher da als der Titel und erfüllt in flüchtiger Weise was dieser andeutet. Am rein musikalischen Theil des Werkes hätte man manches zu loben, manches auszusetzen; zu loben das meist heiter Melodische, wie es sich namentlich in den „Les Rivaux," „l'Innocence," „le Troubadour" benannten vorfindet;

zu tadeln manches an der Form, die sich noch nicht immer klar und fest genug abrundet, wie auch die oft beleidigenden Ausweichungen in entlegene Tonarten (so in der 1sten von C dur nach D dur, in der 5ten von A moll nach H moll, in der 12ten von G moll nach B moll). Einigen Nummern versuchte der Componist auch einen contrapunctischen Anstrich zu geben, in denen sich indeß der Mangel an tiefsten Studien am meisten verräth. Im Ganzen aber gewähren die Etuden eine angenehme Unterhaltung und mögen als gut bürgerliche Kost excentrischen Kunstjüngern wohl einmal beigegeben werden.

Der Name des Componisten der drittgenannten Sammlung — J. Rosenhain — kam schon öfters in der Zeitschrift vor. Namentlich erwähnte sie lobend schon vor Jahren eines Trios und sprach dabei Hoffnungen aus, die sein neues Werk — außer zwei Opern das bedeutendste, was er seitdem geschrieben — zum Theil erfüllt, zum Theil täuscht. Getäuscht sieht man sich, wenn man in den Etuden, im Vergleich zu früher, mehr Meisterschaft im Technischen, mehr Satzreinheit und Formenreichthum zu finden hofft; andererseits erfreut es, den Componisten nach bedeutenderer Charakteristik ringend zu sehen, sich überhaupt der tieferen poetischen Richtung neuerer Tondichter anschließend. Den Leser gleich in das Werk einzuführen, mögen die Ueberschriften der einzelnen Etuden hier stehen; wir finden eine „Elegie,“ einen „Dialog,“ „Schiffermädchen,“ ein „Lied,“ ein Stück „Seereise“ überschrieben, zum Schluß einen

„Sylphentanz," außerdem sechs Nummern ohne Ueberschriften. Es kömmt mir bei ihrer Anzeige zu Statten, sie sämmtlich noch im Gedächtniß zu haben durch den lebendigen Vortrag des Componisten selbst. Denn wie man auch eine Composition mit Theilnahme aufzufassen bemüht ist und sich in ihr Innerstes hinein zu denken, so lebt das Werk doch noch ganz anders unter den Händen des Schöpfers selbst auf, und wäre die Ausführung sogar eine mangelhafte, was indeß in unserm Falle nicht zu sagen, da der Componist gar wohl auf den Tasten zu Hause. So gewann namentlich die letzte auf dem Papier fast dürftig sehende Etude, der „Sylphentanz" in der Vortragsweise des Tonsetzers, durch die besondern Licht- und Schatteneffecte, wie sie nur ein Spieler, der viel und lange studirt, hervorzubringen vermag; so auch der „Dialog," in dem sich abwechselnd und witzig hohe und tiefe Stimmen beantworten. Es sind diese zwei Nummern vielleicht die effectvollsten der Sammlung. Doch zeigt sich ziemlich in allen eine geschäftige Phantasie, wenn auch im Ganzen mehr bekannten Vorbildern nachringend, als eigenen neuen Flug versuchend. Und hier mögen wohl auch die Lebensverhältnisse des Künstlers in Erwägung gezogen werden, der noch ziemlich jung und noch nicht zur abgeschlossenen Eigenthümlichkeit gelangt, vor einigen Jahren seinen alten Wohn- und Studienort Frankfurt mit Paris vertauschte, dem großen Heerd der verschiedensten Parteien und ihrer Führer, wo ein Neuling, der überdies ein leicht nachahmendes Talent besitzt,

doppelt auf sich achten muß, sich seine ursprüngliche Natur zu bewahren. Wenn daher in einigen Stücken der Sammlung eine ältere Schule, namentlich das Studium von Ries und Moscheles nicht zu verkennen, so spricht sich in andern die Bekanntschaft mit andern Meistern des Tages so deutlich aus, daß man die Stücke dieser oder jener Gattung sogar verschiedenen Componisten zuschreiben möchte. Und hier kann man nichts als dem Componisten zurufen, sich seines Zieles klar bewußt zu werden, damit was Eigenthümliches von höherer Hand in ihn gelegt, sich nicht noch mehr zerstreue und verwerfe, wie dies z. B. bei Meyerbeer der Fall, der ein eigentlicher Repräsentant seiner Nation, ohne Heimath und Vaterland, nach und nach von allen Völkern zu seiner Kunst geliehen. Auch unser junger Componist gehört dieser klugen, kopfhellen Nation an, die in der Geschichte der neueren Musik einen so bedeutenden Einfluß gewonnen. Hoffen wir, daß er ihren Besseren nacheifere, daß er sein Talent nicht dem Beifall der Menge aufopfere, daß er deutsch und tüchtig bleibe, immer lernend, beobachtend und wieder aus sich heraus schaffend.

Vieles wäre noch über diese Etudensammlung zu sagen, namentlich die oben gemachte Andeutung zu bekräftigen, daß sich der Componist noch mehr der Satzreinheit bis in's Kleinste hinein befleißen, auch nicht ablassen möge, seinen Stücken mehr Rundung zu geben. Genüge das, auf die Sammlung, als auf eine interes-

santere aufmerksam zu machen, die überdies dem Großmeister Cherubini gewidmet ist und schon deshalb zu einem strengeren Urtheil auffordert, wie wir es mit dem besten Willen ausgesprochen.

Ueber die neuen Etuden von Kalkbrenner (Etudes de style et de perfectionnement composées pour servir de complément à la Méthode etc.) etwas dem Werke Ersprießliches zu sagen, wird mir schwer. Bin ich gereizt durch die Sagen, die auch bis zu uns gedrungen: daß nämlich Kalkbrenner sich gerade immer seiner neusten Compositionen am meisten rühme, daß er seine eigenen Etuden ordentlich studire, wie ein Schüler von sich selbst, — machte gerade dies meine Neugier rege, — aber ich gestehe, die Etuden haben mich wahrhaft melancholisch gestimmt. Phantasie, wo bist du, Gedanken, wo seid ihr, mochte ich auf jeder Seite ausrufen. Keine Antwort. Fast nichts als trockene Formeln, Anfänge, Ueberbleibsel; das Bild einer alt und kokett gewordenen Schönen. Dies aber ist das Loos aller Künstler, die ihre Kunst nur an ihr Instrument hängen. Sie ergötzen so lange sie jung sind, so lange sie Neues und immer Glänzenderes an Fertigkeit zu geben vermögen. Einstweilen aber tauchen jüngere Talente auf; was ehemals bewunderte Fertigkeit war, ist nun Kinderspiel für alle geworden. Jene aber, an Beifall gewöhnt, können nicht mehr ohne ihn leben, wollen ihn erzwingen; aber keine Hand rührt sich ob der Bemühungen und die Menge belächelt was sie sonst anstaunte.

Kalkbrenner hat, wie er selbst erzählt, einen großen Theil seines Lebens der mechanischen Ausbildung seiner Hände gewidmet; einen Beethoven müßte das stören im Componiren, geschweige denn das schwächere Talent. Und dann kömmt eben im Alter zum Vorschein, was Jugendreiz vormals zu verdecken verstand: der Mangel an tieferer vielseitiger Kenntniß, die Vernachlässigung der Studien großer Vorbilder. Könnte man sich einen Sebastian Bach, einen Beethoven phantasielos denken, sie würden im greiseren Alter noch immer Interessantes genug zu Tage gefördert haben, weil sie eben studirt, etwas gelernt hatten. Die aber nichts gelernt, mögen bis in ein gewisses Alter hin manch Anmuthiges hervorbringen können; dann aber fehlt es ihnen an Kraft, die Ansprüche zu erfüllen, die man an den Mann stellt, und alle unnatürlichen Mittel, dies zu verheimlichen, zeigen die Blöße nur um so beleidigender. Wozu nun diese Etuden? Doch nicht für den Künstler, den Componisten, die derlei nur zu durchfliegen brauchen, es auf ewige Zeiten bei Seite zu legen! Aber auch nicht für Virtuosen und Studirende: für jene nicht, da ihnen schwerlich in den Etuden etwas Neues geboten wird, für diese nicht, die in früheren Kalkbrenner'schen Etuden weit besser und bündiger haben können, was diese neuen in wenig veränderten Redensarten nur kümmerlich wiederholen. Daß unter 25 Stücken sich dennoch manches artigere befinde, kann man wohl glauben; der Kunst ist aber nur mit dem Meisterhaften gedient; wer dies nicht überall und

zu jeder Zeit zu geben vermag, hat auch auf den Namen eines wahren Künstlers keinen Anspruch, und von allen diesen Etuden ist keine einzige meisterhaft, d. h. groß in Erfindung und Ausführung. Da laßt uns lieber unsern alten ehrlichen Cramer hervorholen, unsern feingebildeten Moscheles, unsern phantasiereichen Chopin. Zum Studium mittelmäßiger Compositionen haben wir keine Zeit.

Es bleibt uns noch übrig, über die zwei Sammlungen Etuden von Liszt zu berichten, die wir in der Ueberschrift genauer bezeichnet, und wir können den Leser gleich mit einer Entdeckung bekannt machen, die die Theilnahme für jene Etudenwerke nur steigern wird. Wir führten nämlich eine bei Hofmeister, auf dem Titel mit Werk 1, als eine „travail de la jeunesse" bezeichnete, und eine bei Haslinger unter der Aufschrift „grandes Etudes" erschienene Sammlung auf. Bei genauerer Durchsicht ergibt sich denn, daß die meisten Stücke der letzteren nur Umarbeitungen jenes Jugendwerkes sind, das schon vor vielen, vielleicht 20 Jahren in Lyon erschienen, der unbekannten Verlagsfirma wegen bald verschollen, jetzt vom deutschen Verleger wieder vorgesucht und neu gedruckt worden ist. Kann man mithin die neue, übrigens von Haslinger wahrhaft kostbar ausgestattete Sammlung kein eigentliches Originalwerk nennen, so wird sie sicher und gerade jenes Umstandes halber dem Clavierspieler vom Fach, der sie mit der ersten Ausgabe zu vergleichen Gelegenheit hat, ein doppeltes Interesse gewähren müssen.

Aus der Vergleichung ergibt sich nämlich für's erste der Unterschied zwischen sonstiger und jetziger Clavierspielweise, und wie die neuere an Reichthum der Mittel zugenommen, an Glanz und Fülle jene überall zu überbieten sucht, während andererseits freilich die ursprüngliche Naivität, wie sie dem ersten Jugenderguß inne wohnte, in der jetzigen Gestalt des Werkes fast gänzlich unterdrückt erscheint. Sodann gibt auch die neue Bearbeitung einen Maßstab für des Künstlers jetzige ganze gesteigerte Denk- und Gefühlsweise, gestattet uns selbst einen Blick in sein geheimeres Geistesleben, wo wir freilich oft schwanken, ob wir den Knaben nicht mehr beneiden sollen, als den Mann, der zu keinem Frieden gelangen zu können scheint.

Ueber Lißt's Talent zur Composition weichen die Urtheile überhaupt so sehr von einander ab, daß ein Eingehen in die wichtigsten Momente, wo er jenes verschiedenzeitig zur Erscheinung gebracht, hier nicht am unrechten Orte steht. Schwierig wird dies dadurch gemacht, daß in Hinsicht der Opuszahlen auf Lißt's Compositionen eine wahrhafte Confusion herrscht, daß auf den meisten gar keine angegeben ist, so daß man über die Zeit, wo sie erschienen, nur vermuthen kann. Wie dem sei, daß wir es mit einem ungewöhnlichen, vielfach bewegten und bewegenden Geiste zu thun haben, geht aus allen hervor. Sein eigenes Leben steht in seiner Musik. Früh vom Vaterlande fortgenommen, mitten in die Aufregungen einer großen Stadt geworfen, als

Kind und Knabe schon bewundert, zeigt er sich auch in seinen älteren Compositionen oft sehnsuchtsvoller, wie nach seiner deutschen Heimath verlangend, oder frivoler vom leichten französischen Wesen überschäumt. Zu anhaltenden Studien in der Composition scheint er keine Ruhe, vielleicht auch keinen ihm gewachsenen Meister gefunden zu haben; desto mehr studirte er als Virtuos, wie denn lebhafte musikalische Naturen den schnellberedten Ton dem trocknen Arbeiten auf dem Papier vorziehen. Brachte er es nun als Spieler auf eine erstaunliche Höhe, so war doch der Componist zurückgeblieben, und hier wird immer ein Mißverhältniß entstehen, was sich auffallend auch bis in seine letzten Werke fortgerächt hat. Andere Erscheinungen stachelten den jungen Künstler noch auf andere Weise. Außerdem daß er von den Ideen der Romantik der französischen Literatur, unter deren Koryphäen er lebte, in die Musik übertragen wollte, ward er durch den plötzlich kommenden Paganini gereizt, auf seinem Instrumente noch weiter zu gehen und das Aeußerste zu versuchen. So sehen wir ihn (z. B. in seinen Apparitions) in den trübsten Phantasieen herumgrübeln und bis zur Blasirtheit indifferent, während er sich andererseits wieder in den ausgelassensten Virtuosenkünsten erging, spottend und bis zur halben Tollheit verwegen. Der Anblick Chopin's, scheint es, brachte ihn zuerst wieder zur Besinnung. Chopin hat doch Formen; unter den wunderlichen Gebilden seiner Musik zieht sich doch immer der rosige Faden einer Melo-

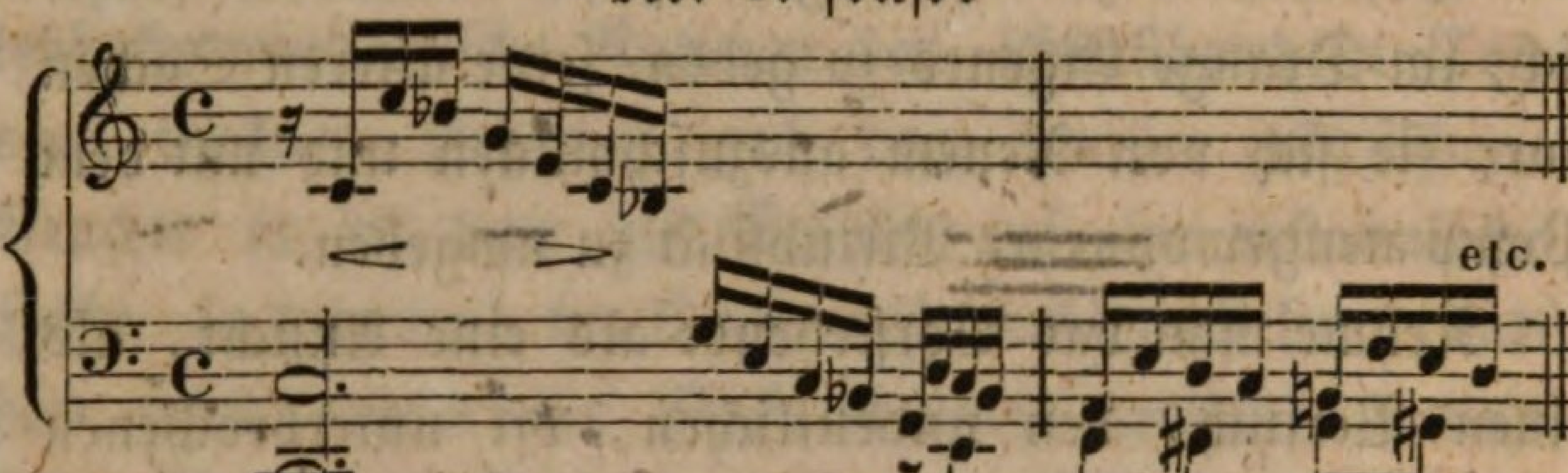
die fort. Nun aber war es wohl zu spät für den außerordentlichen Virtuosen, was er als Componist versäumt nachzuholen. Sich vielleicht selbst nicht mehr als solcher genügend, fing er an sich zu andern Componisten zu flüchten, sie mit seiner Kunst zu verschönen, zu Beethoven und Franz Schubert, deren Werke er so feurig für sein Instrument zu übertragen wußte: oder er suchte sich, im Drange Eigenes zu geben, seine älteren Sachen vor, sie sich von Neuem auszuschmücken und mit dem Pomp neugewonnener Virtuosität zu umgeben.

Nehme man das Vorstehende als eine Ansicht, als einen Versuch, den undeutlichen, oft unterbrochenen Gang, den Lißt als Componist genommen, sich durch sein überwiegendes Virtuosengenie zu erklären. Daß Lißt aber bei seiner eminenten musikalischen Natur, wenn er dieselbe Zeit, die er dem Instrument und andern Meistern, so der Composition und sich selbst gewidmet hätte, auch ein bedeutender Componist geworden wäre, glaub' ich gewiß. Was wir von ihm noch zu erwarten haben, läßt sich nur muthmaßen. Die Gunst seines Vaterlandes sich zu erwerben, müßte er freilich vor Allem zur Heiterkeit, zur Einfachheit zurückkehren, wie sie sich so wohlthuend in jenen älteren Etuden ausspricht, müßte er mit seinen Compositionen eher den umgekehrten Proceß, den der Erleichterung anstatt der Erschwerung vornehmen. Indeß, vergessen wir nicht, daß er eben E t u d e n geben wollte, und daß sich hier die neu complicirte Schwierigkeit der Composition durch den Zweck ent-
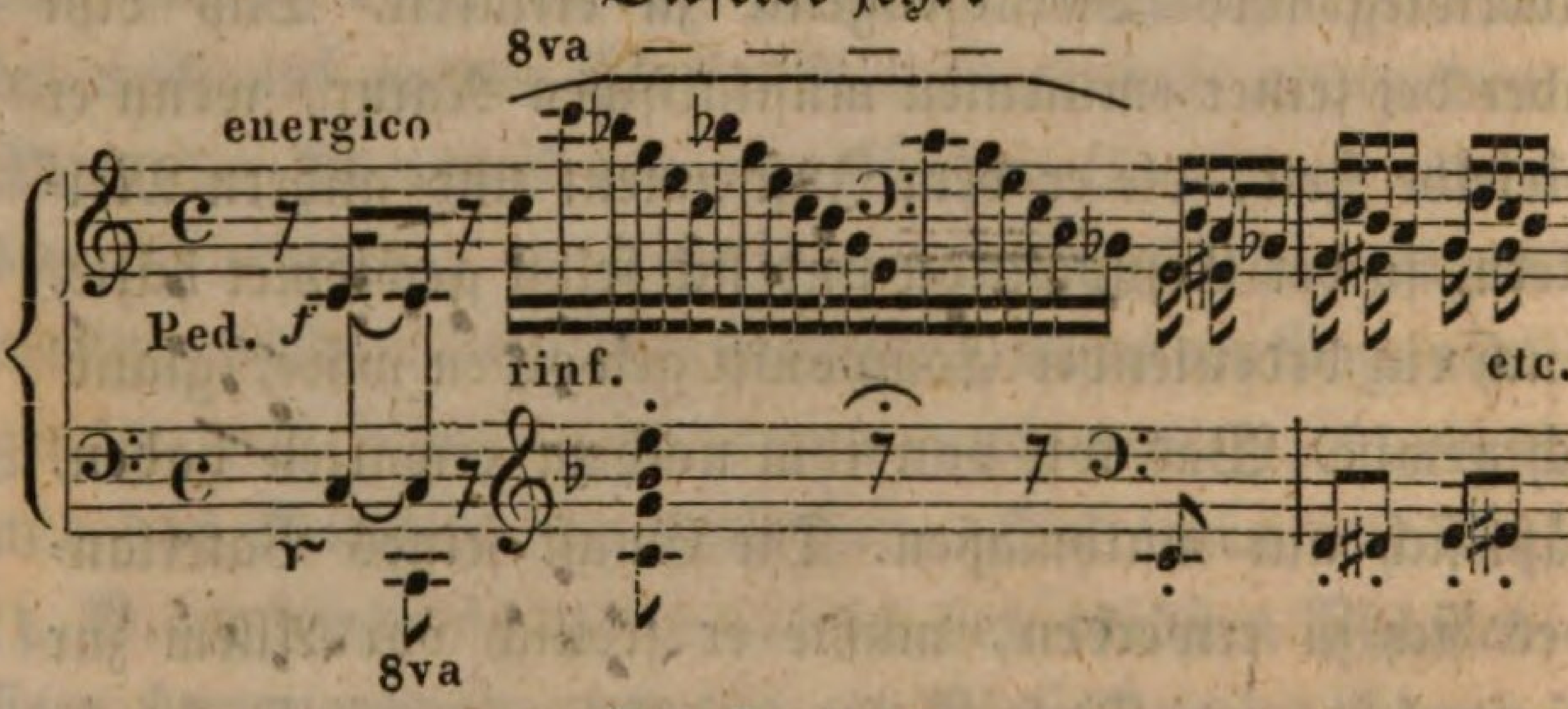
schuldigt, der eben auf Ueberwindung der größten ausgeht.

Dem Leser nun das Urtheil über die vorliegenden Etuden, ihre ursprüngliche Gestalt und die Art der Bearbeitung zu erleichtern, mögen hier einige Anfänge stehen:

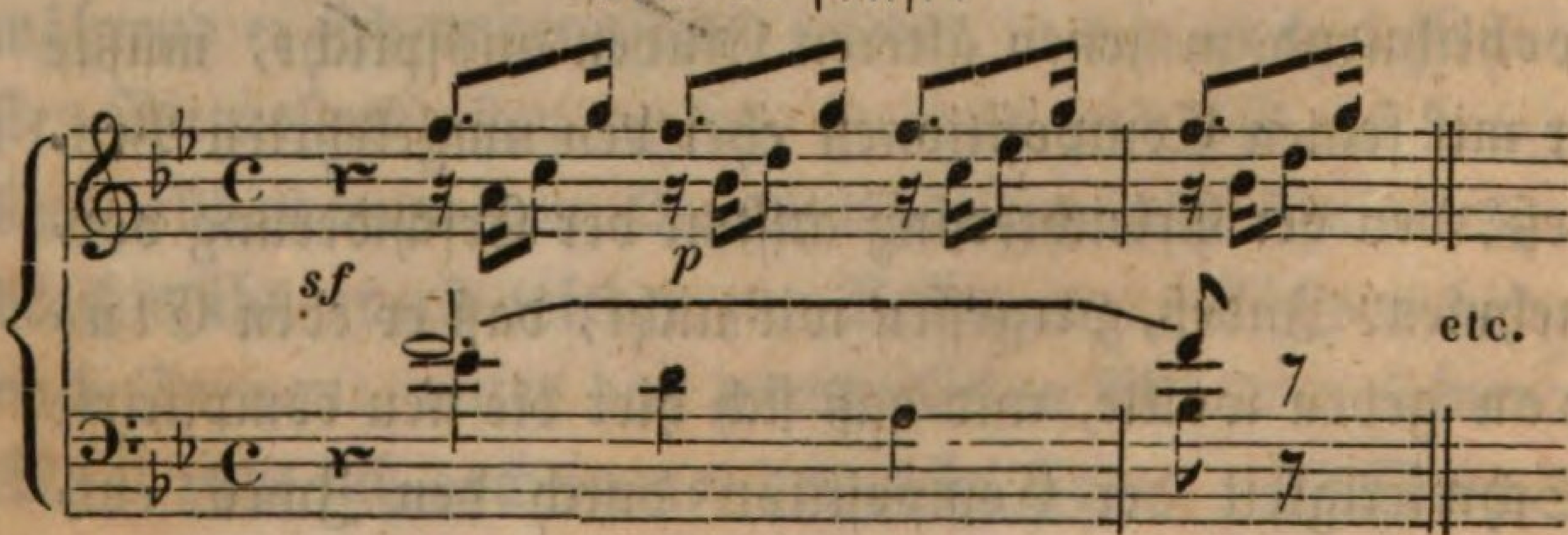
Nr. 1. sonst:
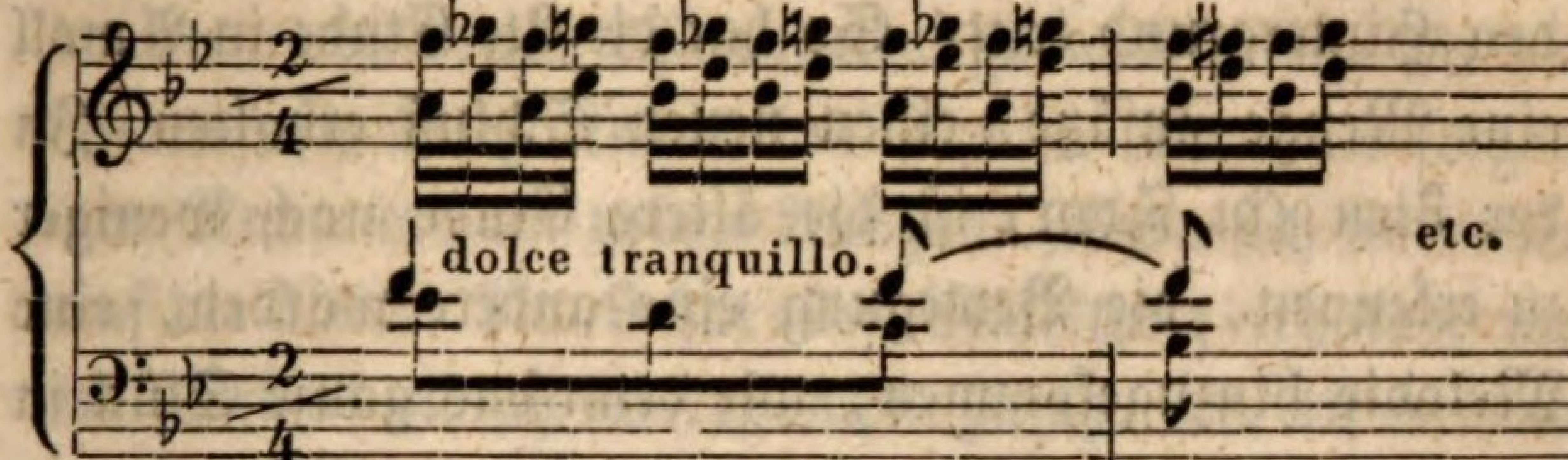


Dieselbe jetzt:



Nr. 5. sonst:
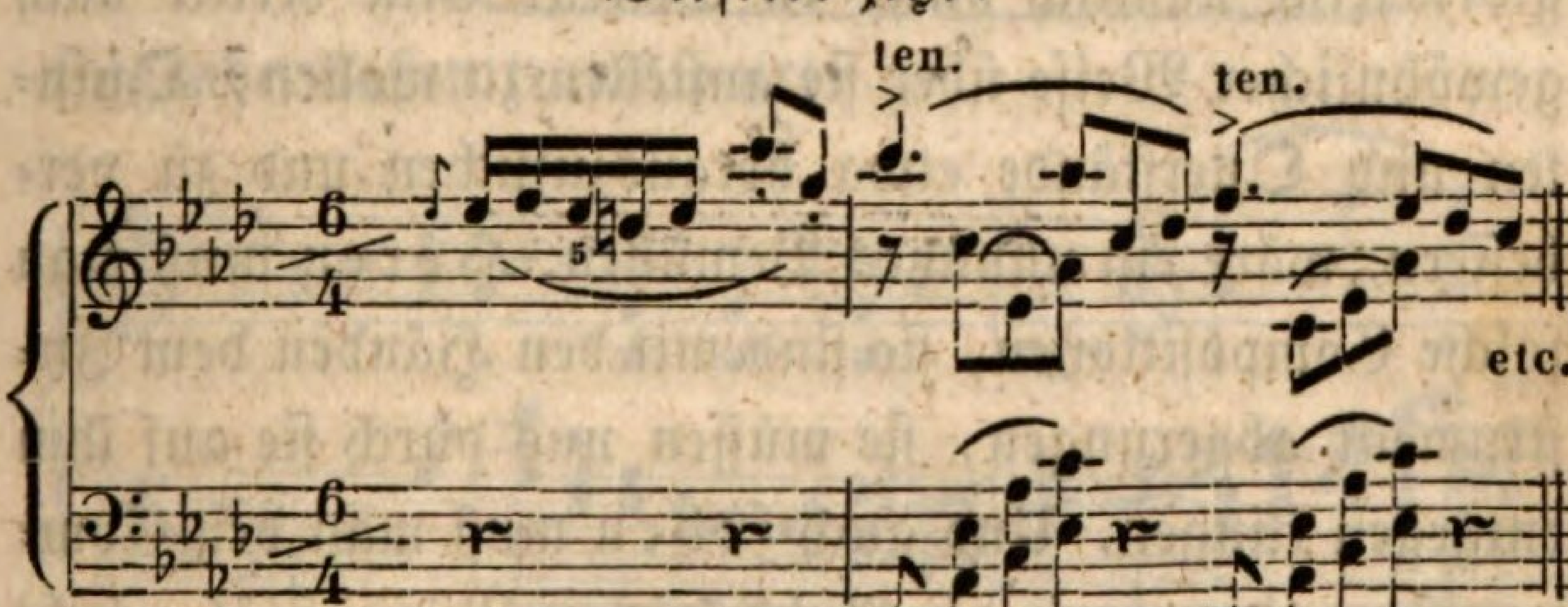


Dieselbe jetzt:



Nr. 9. sonst:
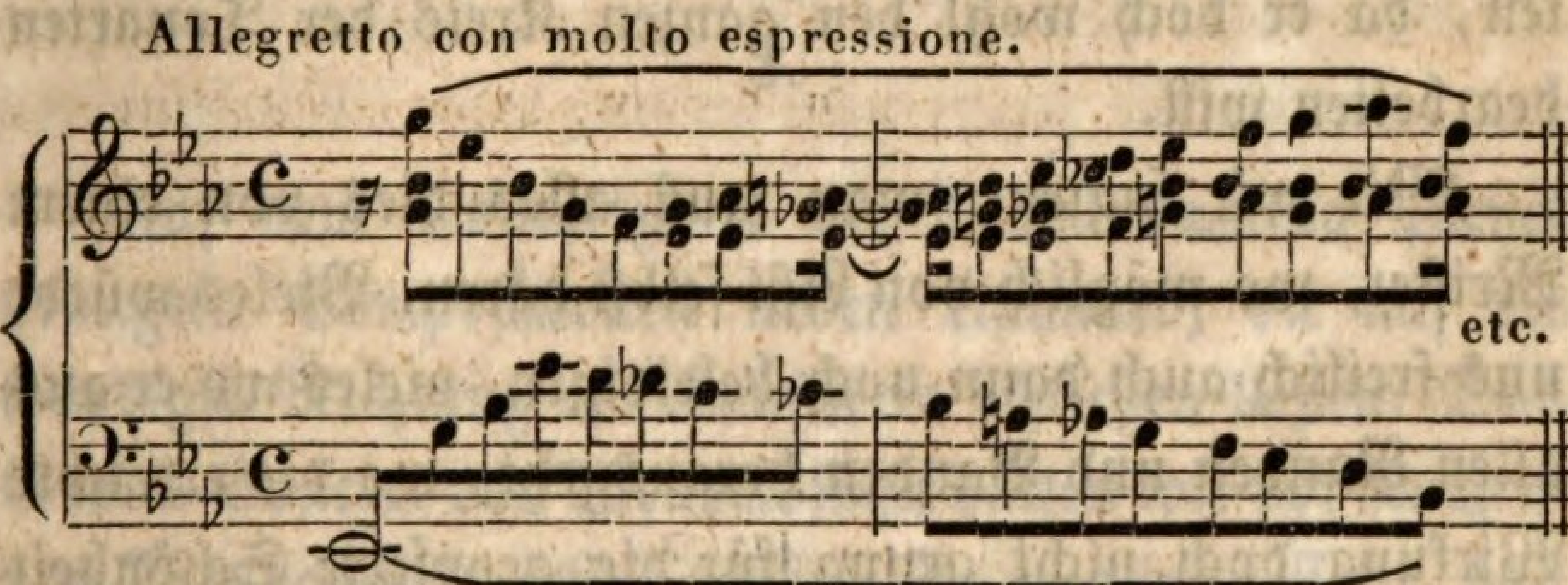


Dieselbe jetzt:
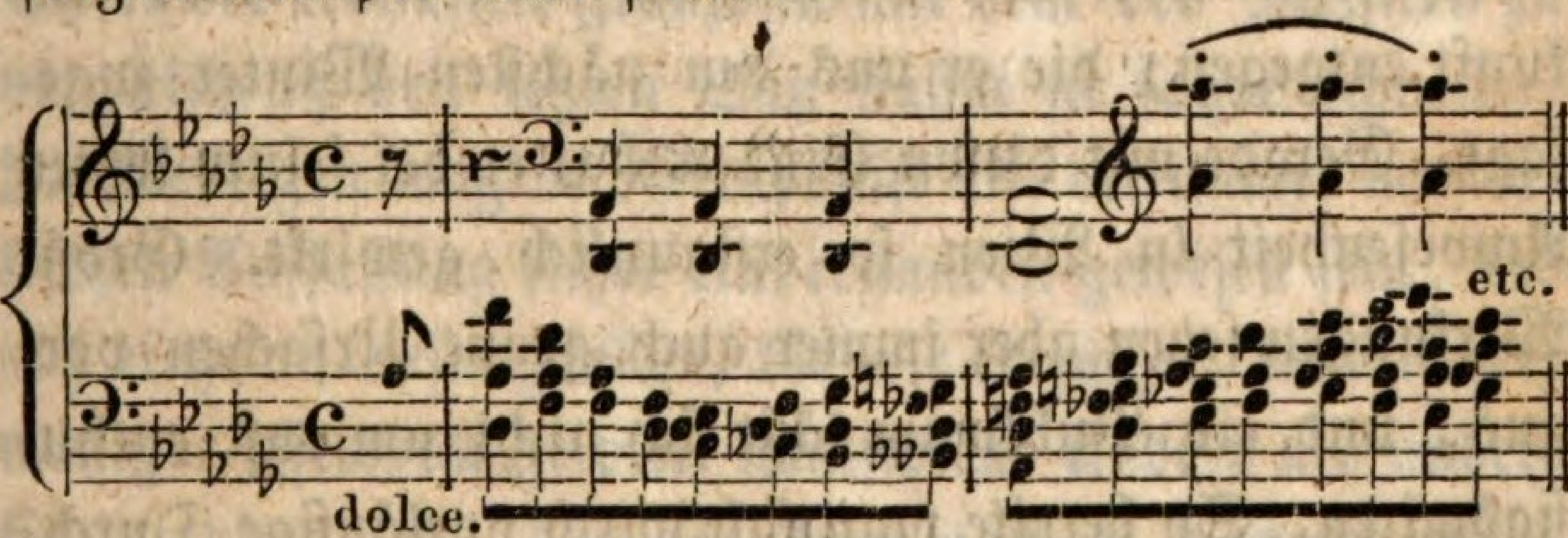


Man sieht die Aehnlichkeit und den Unterschied. Die Grundstimmungen der Anfänge sind meistens dieselben geblieben, nur von reicheren Figuren umhangen, strotzender in der Harmonie, alles stärker aufgetragen; im Verlauf der Stücke finden sich aber in der neuen Ausgabe

so viele Abweichungen, daß das Original oft ganz in den Hintergrund tritt. So hat die 2te Etude in Amoll eine Menge Zusätze, einen neuen Schluß erhalten. In der 3ten (in Fdur) ist die ältere Etude noch weniger zu erkennen, die Bewegung eine andere worden, eine Melodie hinzugekommen, wie denn das ganze Stück in der Bearbeitung (bis auf den trivialeren Mittelsatz in Adur) an Interesse zugenommen. In der 4ten (Dmoll) hat er über die Figur des ersten Originals ebenfalls Melodie aufgebaut, einen beruhigenden Mittelsatz eingeschaltet und zum Schluß jener Melodie neue Begleitungen gegeben. Eine totale Umwandlung hat die 5te erfahren rc. rc. Ganz neu sind nun die folgenden drei und der Länge nach wohl die größten Etuden, die es gibt, keine nämlich unter 10 Seiten. Eine Kritik nach gewöhnlicher Weise über sie anstellen zu wollen, Quinten und Querstände etwa herauszusuchen und zu verbessern, wäre ein unnützes Bemühen. Hören muß man solche Compositionen, sie sind mit den Händen dem Instrument abgerungen, sie müssen uns durch sie auf ihm entgegen klingen. Und auch sehen muß man den Componisten; denn wie der Anblick jeder Virtuosität erhebt und stärkt, so erst jener unmittelbare, wo wir den Componisten selber mit seinem Instrumente ringen, es bändigen, es jedem seiner Laute gehorchen sehen. Es sind wahre Sturm- und Graus- Etuden, Etuden für höchstens zehn oder zwölf auf dieser Welt; schwächere Spieler würden mit ihnen nur Lachen erregen. Am meisten

sind sie einigen jener Paganini'schen für Violine verwandt, von denen Lißt neuerdings auch welche für das Pianoforte überzutragen beabsichtigt. Die nun folgenden Nummern der neuen Ausgabe stützen sich wiederum auf die ältere. Nr. 9 hat eine Einleitung erhalten und im Verlauf manch interessanten Zusatz. Nr. 10 erscheint ebenfalls breiter ausgeführt und freilich um das Zehnfache schwieriger. In Nr. 11 wird der Hauptgedanke:



folgendermaßen transponirt:



Im Verfolg der neuen Etude tritt eine neue Figur hinzu über einen etwas platten Gedanken, dagegen der Mittelgesang reizend und an Melodie das innigste, was die ganze Sammlung enthält, genannt werden muß. Die erwähnte Figur tritt dann noch einmal in größten Claviermassen auf.

Nr. 12 endlich ist ebenfalls eine Umarbeitung der letzten Etude der älteren Arbeit und die ursprünglich in 4/4tel Tact gesetzte Melodie in 6/8tel umbrochen; sie bietet eine Menge der schwierigsten Begleitungsarten, man weiß oft nicht wo die Finger hernehmen. Die Nummern 6, 8 und 11 der Hofmeister'schen Ausgabe sind in der neuen übergangen (an deren Stelle jene drei neuen getreten); vielleicht bringt sie Lißt noch in folgenden Heften, da er doch wohl den ganzen Kreis der Tonarten bearbeiten will.

Wie wir sagten, man muß alles dies von einem Meister, wo möglich von Lißt selbst hören. Vieles würde uns freilich auch dann noch beleidigen, vieles wo er aus allen Randen und Banden herausgeht, wo die erreichte Wirkung doch nicht genug für die geopferte Schönheit entschädigt. Aber mit Verlangen sehen wir seiner Ankunft entgegen, die er uns den nächsten Winter zugesagt. Gerade mit diesen Etuden hat er bei seiner letzten Anwesenheit in Wien so erstaunlich gewirkt. Große Wirkungen setzen aber immer auch große Ursachen voraus, und ein Publicum läßt sich nicht umsonst enthusiasmiren. So bereite man sich durch vorläufige Durchsicht der beiden Sammlungen auf den Künstler vor; die beste Kritik wird er dann selbst geben am Clavier. —

Camilla Pleyel.

I.

Auf dem Concertzettel der Mad. Camilla Pleyel prangten Compositionen neben einander, die auf die würdigste Richtung der Künstlerin schließen ließen. Das G moll-Concert von Mendelssohn hatten wir vor Kurzem von Mendelssohn selbst gehört. Es war interessant, das Spiel der lebhaften Französin mit dem des Meisters zu vergleichen; den letzten Satz nahm sie sogar schneller. Im Uebrigen mag der Componist mit der immer musikalischen Auffassung sicher einverstanden gewesen sein, bis auf einzelne Gesangstellen, die wir einfacher, innerlicher, weniger affectvoll gespielt wünschten. Anders als andere Claviervirtuosen, die gar kein ganzes Concert mehr öffentlich zu Gehör zu bringen wagen, gab uns Mad. Pleyel sogar ein zweites, das Concertstück von Weber, das gerade heute ein doppeltes Interesse bot, da es, der Vorgänger des Concerts von Mendelssohn, an vielen Stellen in die Phantasie des, wie er's schrieb, noch jungen Künstlers verführerisch hineingespielt haben mag,

sich übrigens in Zartheit und Feinheit des Ausbaues mit dem jüngern Werke wohl kaum messen kann. Mad. Pleyel trug es äußerst glücklich vor und mit derselben warmen Leidenschaft, mit der sie alle Musik aufzufassen scheint. So hatte sich auch im Publicum bald jene freudige mittheilende Stimmung verbreitet, wie sie nur nach Genuß und Wechselwirkung von Meisterwerk und Meisterspiel aufkommen kann. Von dem Stück, mit dem die Künstlerin den reichen Musikabend schloß, wünschten wir das Gleiche sagen zu können; doch blieb hier das Geschick des schaffenden Talentes hinter dem ausübenden offenbar zurück, es war eine Composition der Virtuosin, in der wir, selbst was aus Themen von Weber dazu genommen war, schöner gesetzt und bearbeitet wünschten. Doch war gerade hier der Beifall so rauschend, daß sie wiederholen mußte.

Mad. Pleyel gibt nächsten Sonnabend noch ein zweites Concert und reist dann über Dresden und Wien nach Frankreich zurück. Die höchst interessante Frau wird überall durch ihr Spiel erfreuen, und mehr als das, durch ihre Vorliebe für das Edelste ihrer Kunst zu dessen Verbreitung mitwirken.

II.

Die Leistungen schienen durch den Enthusiasmus zu wachsen, und dieser mit jenen. Die genialische Frau hatte schön gewählt: das Emoll-Concert von Beethoven und „Oberons Zauberhorn" von Hummel, und im gestrigen Abonnementconcert das Concert in Emoll von Kalkbrenner und zum Schluß das Concertstück von Weber wiederholt. Kalkbrenner war früher eine Zeit lang ihr Lehrer, daher die Wahl; sie spielte es hin, wie man ungefähr ein in jungen Jahren gelerntes Gedicht später einmal wie zum Vergnügen sich vorspricht; die vollendete Schule war in der Meisterin aufgegangen. Im Concert von Beethoven traten andere Seiten ihrer musikalischen Natur vor; sie trug es würdig, ohne Fehl, im deutschen Sinne vor, daß uns die Musik wie ein Bild ansprach, während es in der Phantasie von Hummel wie aus luftigem Geisterreich zu uns herabklang. Das Concert von Weber zog einen freudigen Aufstand nach sich; es flogen Blumen und Kränze auf die Dichterin. Das Publicum schwärmte. „Es ist mehr Poesie in dieser Frau, als in zehn Thalbergs" sagte Jemand. Die Bewegung währte noch lang. Die feine, blumenhafte Gestalt der Künstlerin, ihr kindisches Verneigen, als ob ihr dieser Beifall nicht gebühre, noch mehr was sie Tieferes durch ihre Kunst offenbarte, wird die Er-

innerung noch in die Zukunft verfolgen. Mit den innigsten Wünschen sehen wir der scheidenden Künstlerin nach und daß sie vom Glück, mit dem sie so Viele erfüllt, auch an sich selbst erfahren möge. —

Florestan.

Erinnerung an eine Freundin

Von Eusebius.

— Im Künstlerkreise, der sich im Anfang des Jahres 1834 in unserer Stadt zu bilden anfing, nahm Henriette Voigt, unsere jüngst entschlafene Freundin, eine besondere Stellung ein; es sei ihrer mit einigen Worten in diesen Blättern gedacht, die jenem Vereine ihre Entstehung verdanken, an denen die Hingeschiedene das lebhafteste Interesse nahm. Dies hauptsächlich durch Ludwig Schunke's, ihres Lehrers und Freundes Mitwirkung. Bis zur Bekanntschaft mit diesem theuren Künstler war Henriette Voigt vorzugsweise der ältern Schule zugethan. Eine Schülerin von Ludwig Berger in Berlin, spielte sie besonders dessen Compositionen mit begeisterter Vorliebe, außerdem nur von Beethoven. Wir wußten das, und wie nun Florestan sogenannte „Beethovenerinnen" nur mit Mühe ansprechen kann, so währte es lange, ehe er, zugleich mit Schunke, ein Verhältniß anknüpfte, das später eine Menge so freundlicher Erlebnisse zur Folge hatte. Nur einen Schritt in

ihr Haus gethan und der Künstler fühlte sich heimisch darin. Aufgehängt waren über dem Flügel die Bildnisse der besten Meister: eine ausgewählte musikalische Bibliothek stand zur Verfügung; der Musiker, schien es, war Herr im Haus, die Musik die oberste Göttin; mit einem Wort, Wirth und Wirthin sahen an den Augen ab, was Musikers Wünsche sein mochten. In diesem Sinne wird noch mancher fremd und unbekannt Hergekommene des gastfreien Hauses gedenken. Schunke wohnte sich bald ein; durch ihn wurde Henriette auch auf die neueren Richtungen aufmerksam, die nach Beethoven's und Weber's Tod sich geltend gemacht. So wurde Franz Schubert vorgenommen, und versteht es jemand musikalische Sympathieen anzufachen, so ist er es durch seine vierhändigen Compositionen, die schneller als Worte die Gemüther zusammenführen. Daneben waren Mendelssohn und Chopin aufgetaucht; der Meisterzauber des ersteren hatte die Frau bis zur Verehrung eingenommen, während sie die Compositionen des andern lieber spielen hörte, als selbst spielte. Ein anderer hochgeschätzter Gast des Hauses war Hofrath Rochlitz, der sich gern von der Freundin vom Leben und Weben der jüngern Künstler erzählen, von ihren Leistungen sich durch ihr Spiel unterrichten ließ. Dazu stand sie mit vielen namhaften Künstlern in lebhaftem Briefwechsel, daß auch der Auswärtigen mit Theilnahme gedacht wurde. Diesem regen Leben wurde leider und zu früh gerade der entrückt, der es zum größten Theil hervorgerufen. Ludwig Schunke's

Krankheit nahm im Verlauf des Jahres 1834 eine immer drohendere Gestalt an. Eine treuere Pflegerin konnte er nicht leicht finden, als unsere Freundin, und könnten Menschenhände den Tod abwenden, so müßten es ihre vermocht haben, aus denen er Trost und Ermuthigung bis zum letzten Athemzuge empfing. Er starb, jung, als Künstler vor seinem Ziel, aber unvergessen und geliebt von Vielen. Seitdem klopfte wohl noch mancher andere Künstler an das bekannte gastfreundliche Haus an, bildeten sich neue Verhältnisse; zu solch innigem und bedeutendem Ganzen wollte sich aber keines mehr gestalten; die zerrissene Saite klang noch lange nach. Bald fünf Jahre später starb die Freundin an derselben Krankheit, jener verzehrenden, die die Natur dem Siechenden so gütig zu verbergen weiß, daß er von Tag zu Tag an Kräften zuzunehmen glaubt, und so seltsam täuschte sich die Kranke — die doch eines Tages von den trübsten Ahnungen ergriffen wurde — daß sie sich eben deshalb und weil Schwindsüchtige nur selten an Tod glauben, gerade mit jenen Ahnungen zu neuen Lebenshoffnungen tröstete. Bis zum letzten Augenblicke behielt sie aber dieselbe Liebe zur Musik, dieselbe aufopfernde Anhänglichkeit an ihre Meister, und zeigte sie es in so kleinen Zügen, wie daß sie oft selbst Blumen und Früchte einkaufte, es einem verehrten Künstler heimlich oder offen zuzuschicken. So ließ sie noch oft Schunke's Grab bekränzen, auf dem sie schon vorher einen Denkstein hatte setzen lassen. So steuerte sie über-

all bei, wo es Musik und Musiker galt, wozu ihr äußere günstige Verhältnisse und ein ihren Lieblingsgedanken nirgends verwehrender Gatte freundlich zur Seite standen.

Vorzügliche Sorgfalt verwendete sie auf ihr Album; es war ihr theuerstes, das sie nicht für Juwelen hingegeben hätte; auch finden sich fast alle ausgezeichneten Musiker der Gegenwart darin. Mit ungewöhnlicher Leichtigkeit und Anmuth schrieb sie auch Briefe; diese und die Antworten darauf geben eine interessante Sammlung, aus der wir indeß, da sie meist noch zu nahe Zustände berühren, etwas mitzutheilen verhindert werden. In ihren Tagebüchern wechselt Prosa und gebundene Rede, meistens auf Kunst und Künstler Bezügliches aussprechend; ihr Geist rastete selten; etwas wenigstens mußte jeden Tag fast der geliebten Musik gethan werden. Dabei war sie musterhafte Hausfrau und Mutter.

Ihr Clavierspiel hatte die Vorzüge, die L. Berger's Schule eigen; sie spielte correct, zierlich, gern, doch nicht ohne Aengstlichkeit, wenn Mehre zuhörten. Den Grundsätzen ihrer Schule hing sie lange und mit Strenge an, so daß sie z. B. nur mit Mühe zum Gebrauche des belebenden Pedals zu bewegen war. Nie aber hörten wir jemals eine schlechte Composition von ihr spielen; nie auch munterte sie Schlechtes auf; als Wirthin vielleicht genöthigt, es hinnehmen zu müssen, zog sie dann lieber vor zu schweigen, trotz aller Aufmerksamkeit für die Person des Künstlers im Uebrigen.

Noch im Winter 1836 machte ihr L. Berger die Freude, sie zu besuchen und in ihrem Hause zu wohnen. Der Anmeldebrief möge hier als charakteristisch eine Stelle finden.

Dresden, 24. Oct. 1836.

Mein theures, bestes Jettchen, nach langem Aufschub erscheint endlich der Prüfungstag auch für Sie! Sehen Sie ihm mit ruhiger christlicher Ergebung entgegen; niemand kann seinem Schicksale entgehen. —

Noch in dieser Woche, etwa Donnerstag, Freitag, wird plötzlich jemand bei Ihnen anpochen und um einige Tage und Nächte Herberge und homöopathische Aetzung bitten, der Küchenzettel ist nicht schwierig: „Suppe und Fleisch!" — Sein Treiben oder Vorhaben: Nächst einigen männlichen Bekannten und Freunden, die Frauen Voigt und Lipsia zu sehen. Dann möchte er einige seiner eigenen Kinder — übel- oder wohlgerathene — dort verkaufen. Aus gesetzmäßiger oder wilder Ehe — sie sind ziemlich, ja manche unziemlich herangewachsen und sollen ihren Weg unter den Menschen nun selbst finden lernen. Ein Paar davon führt er mit sich, die übrigen werden im Sacke verkauft, oder mit der bekannten weiland Müncheberger Thorkeule erschlagen? —

Nun liebes Jettchen, fürchten Sie sich nicht. Besser, Sie, Ihr lieber Herr und Hausvoigt nebst Frl. Tochter freuen sich einigermaßen im Voraus auf den Besuch Ihres alten Freundes und rufen freundlich und muthig ihm entgegen: Herein! herein! lieber guter Freund!

Sei'n Sie uns herzlich willkommen und nehmen Sie mit einfachen, stillen Leuten vorlieb, Sie bester, alter

Freund Berger
aus Berlin.

Er ging seiner Schülerin nur wenige Monate voraus, im Februar dieses Jahres. Es findet sich in Henriettens Tagebüchern ein Gedicht über den Todesfall, und darin folgende Stelle:

Immerdar künd' ich mit Lust, was Du uns als Denkmal gelassen,
Was Du begeistert schufst, was Du, ein Künstler, uns gabst.
Höheren Strebens erfüllt, blieb fremd Dir das Niedre, Gemeine,
Was aus der Brust Dir quoll, mahnt an die bessere Zeit,
Wo noch die heilige Kunst, veredelnd die Herzen der Menge,
Nicht nur durch äußeren Glanz Sänger und Hörer verband.
Schmerzlich erfüllt uns das Bild, auch Du zur Ruhe gegangen,
Einer der Wenigen noch, die da geschützet ihr Recht — —

Am 24. Febr. 1839.

Besser als ich vermag, charakterisirt sie sich selbst in ihren Tagebüchern.

31. August 1836. — Ich kann mir nicht helfen — ich sehe das jetzige Treiben und Schaffen der Musik nur als eine Durchgangsperiode an (Ausnahmen lasse ich gelten), woraus sich noch Besseres und Klareres entwickeln muß — es ist ein Kämpfen und Ringen, aber der Sieg liegt wohl noch weit. —

10. Septbr. 1836. — Warum erlernt man heut zu Tage so viele Sprachen? wahrlich um mit vielen Zungen dieselben Fadaisen zu reden — wenn doch Jeder erst seine Muttersprache richtig spräche und schriebe! —

13. Septbr. — Gestern war Chopin hier und spielte eine halbe Stunde auf meinem Flügel — Phantasie und neue Etuden von sich — interessanter Mensch, noch interessanteres Spiel — es griff mich seltsam an. Die Ueberreizung seiner phantastischen Art und Weise theilt sich dem Scharfhörenden mit: ich hielt ordentlich den Athem an mich. Bewunderswürdig ist die Leichtigkeit, mit der diese sammtenen Finger über die Tasten gleiten, fliehen möcht' ich sagen. Er hat mich entzückt, ich kann es nicht läugnen, auf eine Weise, die mir bis jetzt noch fremd war. Was mich freute, war seine kindliche, natürliche Art, die er im Benehmen, wie im Spiele zeigte. —

10. Oct. — Sonderbar, wie mancher Hang, der sich schon in der Kindheit offenbart, bis in späte Jahre an uns haften bleibt, so auch das Gegentheil — jegliches Widerstreben. — Von jeher fühlte ich Abneigung gegen alle Seiltänzergeschichten, Bereiterkünste u. dergl. — so hat sich diese Ansicht ganz unbewußt in die Kunst hinübergeschlichen, und wenn ich auch für den Augenblick mich zum Staunen hinreißen lasse, so kehrt bald mein angeborner Widerwille zurück. — Nur keine Seiltänzereien in der Musik — wie wird dies Heiligthum dadurch profanirt. — Künstelei ist ja keine Kunst — wie oft wird das heut zu Tage verwechselt. Alles muß die Natur zur Grundlage haben: wenn auch die jüngere, weiter strebende Schwester, die Kunst, höher hinauf in geistige Sphäre treibt, die Grundlage hat sie doch von der älte-

ren Schwester — denn gäbe es ohne Natur wahre Kunst, ohne Gott eine Welt? und doch wird diese mehr angestaunt und der Gott oft darüber vergessen! —

20. Oct. — Welche reine Freude genoß ich heute durch den Blick in eine ausgezeichnete, hochgebildete Seele: — ich las einen Aufsatz von Moscheles über Schumann's Sonate — er ist ein Meisterstück voller Einsicht, Klarheit — er trifft immer das Wahre und sagt uns durch ein Paar Worte das vollständigste Urtheil. — Wie wohl thut es, solche goldene Früchte zu erblicken in einer Zeit, wo das geistige Obst meist unreif abgenommen wird. — Moscheles, hätte er mich gesehen, hätte mich um meine Freude über seine Worte beneiden müssen. —

21. Oct. — Wie paßte heute des Altvaters Haydn kostbare B dur-Symphonie zu Moscheles Aufsatz — diese Sonnenklarheit! — Himmlischer Wohllaut liegt in diesen Klängen, die nichts von Lebensüberdruß merken lassen, die nichts erzeugen als Frohsinn, Lust am Dasein, kindliche Freude über Alles und — welch ein Verdienst hat er dadurch noch um die jetzige Zeit, diese krankhafte Epoche in der Musik, wo man so selten innerlich befriedigt wird. —

3. Nov. — Heute spielte Mendelssohn das G dur-Concert von Beethoven mit einer Meisterschaft und Vollendung, die Alle hinriß. — Ich hatte einen Genuß wie selten im Leben und ich saß da, ohne zu athmen, ohne ein Glied zu rühren, aus Furcht vor Störung. —

Die Angst nun, nach dem Ende mit den Leuten sprechen zu müssen, schiefe Urtheile und Bemerkungen zu hören! — ich mußte den Saal verlassen und in die frische Luft. —

20. Febr. 1837. — Nie betete ich das Vaterunser frommer, als heute, vor dem Bette meines Kindes knieend, mit einer Inbrunst, als wäre es Gott selbst, vor dem ich in Andacht niedersänke. —

11. Juni. — Ich begreife nicht, wie so viele Mütter (und ich erfahre es täglich im Leben) ihre Kinder fortschicken können, um freier zu athmen — ich athme nur frei, wenn mein Kind bei mir ist, sonst läßt es mir nirgends Ruhe — und wie kann man sich des Genusses berauben, es so lange und so oft als nur möglich zu sehen? —

13. März 1838. — Mendelssohn's Paulus ist ein Normalwerk, und wird eine seiner Compositionen ihn unsterblich machen, so ist es, dünkt mich, dies Oratorium. Ich sagte es bald nach den ersten Proben, die ich mitsang, da mir Alles daraus gleich so klar in Ohr und Herz drang und jetzt bestätigt es die Aufnahme, die diese Schöpfung überall findet. Wie glücklich wir, die wir es unter des Meisters eigener Leitung hören und ausführen dürfen! —

12. April. — Welch eine traurige Empfindung es allemal in mir zurückläßt, eine Virtuosenfamilie zu hören! — Wenn das ganze Leben eines Menschen nur auf Mechanik gerichtet ist, so wird schon das Dasein des

Geistes schwer vergeudet! — Nun höre man die Leistungen solcher von früh an zur Musik gepeitschten Kinder, dieses unreife oder überreife Wesen — ach mir ist dabei so bange zu Muthe — ich möchte diese armen Geschöpfe auf andere Bahnen bringen, ich kann sie nicht bewundern, nur beklagen. —

25. April. — Nach und nach ist es mir gleichgültig geworden, was die Welt denkt und sagt. — Von mir denken die Leute, ich spiele ungeheuer viel und lebe meinen Lieblingsbeschäftigungen, während in Wirklichkeit Wochen vergehen, ohne den Flügel zu öffnen, daß ich spiele, lese und sonst etwas treibe, als — dieses schreibe in einer Zeit, wo Andere schlafen, ruhen oder die edle Zeit in Gesellschaften zubringen, — das ist aber der Unterschied des emporstrebenden Menschen, daß er denkt und wacht, auch während er niedere Arbeiten verrichtet, daß er fortschreitet unter allen Verhältnissen — aber dieses Fortschreiten können die Leute nicht begreifen und meinen, nur im Studiren liege das Weiterkommen — es liegt ganz wo anders, sonst käme aus so vielen studirenden Köpfen nicht so viel Stroh und Holz heraus. —

15. Septbr. — Heute sangen wir den Paulus in erleuchteter Kirche. — Ich habe nun in diesem wie im vorigen Jahre alle Proben mitgemacht und kenne das Werk ziemlich in- und auswendig, dennoch weiß ich keinen ähnlichen Eindruck — diese Größe und Erhabenheit und dies tiefe innige Gefühl — man wird durch

und durch beseligt. — O! die Freude, unter s e i n e r Leitung dieses Werk zu singen, in seine Ansichten einzugehen! —

22. Septbr. — Heute war ich in einem Laden, wo das Neueste der Messe zu sehen war, in ungeheurer Fülle und nur Putzsachen! — Diese Menschen alle die da kauften, diese Menge die da verkauften, ein Drängen und Treiben zum Wahnsinn! Alle liefen durch einander und Viele verloren fast ihren Kopf über das, was sie darauf setzen wollten. — Es drängte sich mir unwillkürlich eine Thräne in's Auge, mir fiel Himmel und Erde so schwer auf's Herz — ich dachte: diese Anstrengungen alle, wozu? warum? — um zu l e b e n doch nicht? nein um sich das Leben auszuschmücken! — O vor allen künstlichen Blumen werden am Ende die Leute die unseres Schöpfers nicht mehr ansehen — — ich mußte fort.

Das Tagebuch für 1839 enthält nichts als die einzigen ahnungsschweren Worte:

3. Januar 1839. — Mit welch bangen, bewegten Gefühlen begrüße ich das neue Jahr — was wird es mir bringen, Freude oder Trauer? — Werde ich am Schlusse desselben noch hier weilen auf der Erde? — Muth und Standhaftigkeit. — Gott hilft mir gewiß, so oder so! —

Sonaten für Pianoforte.

Louis Lacombe, phantastische Sonate. Werk 1. — Stephan Heller, Sonate. Werk 9. — F. W. Grund, große Sonate. Werk 27. —

Knabe, Jüngling und Mann können kaum mehr von einander verschieden sein, als obige Sonatenwerke, und wüßt' ich nicht zufällig, daß ihre Verfasser wirklich in solchem Alterverhältniß zu einander stehen, so müßten es ihre Arbeiten verrathen. Unter dem Knaben verstehe man aber keinen deutschen, sondern einen französischen, einen von jenen frühmuthigen, wie man sie in Pariser Emeuten wohl manchmal Barricaden errichten sieht, die in einer Anwandlung von Lebensüberdruß die Waffe wohl gegen sich selbst anlegten, — oder musikalisch deutlicher, ein Berlioz'ianer, der auch das Seinige beitragen will zur französischen Romantik, mit viel Courage und einiger Phantasie begabt, ein lebhafter, interessanter, nie verlegener Bursche. Daß er sich gerade auf die Sonate geworfen, eine Musikart, die in Frankreich nur mitleidig belächelt, in Deutschland selbst kaum mehr als geduldet wird, ist wohl aus seinem längeren Aufenthalt

in Deutschland herzuschreiben, wo er sich schon vor Jahren als clavierspielendes Kind Namen machte, und seitdem ist er als Spieler bedeutend vorgeschritten. Seine Sonate erinnere ich mich von ihm selbst gehört zu haben in einem Concert in Wien; er spielte sie höchst fertig, mit glänzendem Anschlag und goldrein. Wien hatte außer Thalberg kaum einen, der ihm im Spiel die Spitze bieten können. Die Composition wurde damals fast einstimmig vom Publicum dahin gestellt, wo sie hingehört, als ein nicht talentloser Versuch, der nur unter den Händen eines guten Spielers, des Componisten selbst, bis zum Schluß zu genießen, während er unter andern mitleidlos zu Grabe getragen worden wäre. So ist's mit Schülerarbeiten und man mache die Probe. Ein schlechter Claviercomponist gebe seine Mache einem schlechten Clavierspieler, ein Orchestercomponist sie einer ungeschickten Masse, so treten die Schwächen erst recht schreiend heraus, während andererseits eine Meistercomposition auch von Stümperhänden nicht ganz todt zu machen. Trotz der Mängel der jungen Sonate dürfen wir aber des Componisten selteneres Streben, aus dem Ganzen zu formen, willig anerkennen. Was sich Trivialeres in ihr findet, ist zunächst einem Mißverstehen des neuern sogenannten symphonistischen Clavierstyls und -Spiels zuzuschreiben. Das Clavier soll in seiner Weise, mit seinen Mitteln Massen anwenden dürfen, Stimmencharaktere vorführen, und kann es, nur aber nicht daß es wie ein arrangirtes Orchestertutti aussieht, Tremo-

lo's in beiden Händen, Hörnergänge u. dgl. Solche Stellen ausgenommen, enthält die Sonate auch manche werthvollere, so gleich der natürliche Hauptgesang im ersten Theil, wie denn überhaupt die ersten Seiten Gang und Bewegung haben, bis auf den Eintritt des Mitteltheils und dessen Fortführung, jene Stelle in der Sonate und Symphonie, wo der Schüler meistens verunglückt. Das Andante ist schwach; auch in ihm herrscht jener unrichtig auf das Clavier übertragene Orchestercharakter; nicht minder im Scherzo, doch weniger dürftig. Anklänge an Beethoven'sche Symphonieen finden sich, wie in der ganzen Sonate, so namentlich im Scherzo. Der letzte Satz ist französisch, Auber'isch, Strauß'isch, oder wie man will, am Schluß mit Thalberg'schen Sprüngen, die wenig in eine Sonate passen, bis zuletzt alles in Rauch und Flammen aufgeht, und vom Spectakel, wie nach dem Fallen des Vorhanges, kaum mehr übrig bleibt, als der Schwefelgeruch nach einem Theaterwetter. In Summa, der Componist rette sich vor dem überhandnehmenden Virtuosen durch Fleiß und Studien in der Composition; ohne Schüler gewesen zu sein ist noch keiner ein Meister geworden, und ist der Meister ja selbst wieder nur ein höherer Lehrling, und der Beethoven'schen Sonate in Bdur, der einzig-großen, gingen 31 andere Beethoven'sche voraus.

Fängt freilich Jemand so an, wie Stephan Heller, dessen Sonate wir als die Arbeit eines Jünglings bezeichneten, so erlassen wir ihm einige von den 31; er

wird schon mit der 10ten Meisterhaftes zu geben wissen. Ohne viel Worte, in dieser ersten Sonate steckt so viel Mutterwitz, daß wir uns vor künftigen fürchten dürfen, so viel genialisches Blut, daß man eine ziemliche Reihe Pariser Componisten auf die Dauer damit versehen könnte. So kündigt sich nur ein wirkliches Talent an und fordert den Scharfsinn der Kritik heraus, daß sie ihm nur beikommen möchte, wenn sie Lust hätte. Ich wüßte Achillesfersen; aber der Componist ist außer ein guter Kämpfer, wie der griechische Held, auch ein guter Läufer; im Augenblicke, wo man ihm beispringen will, ergreift er lachend die Flucht, im nächsten Moment sich wieder kampffertig zu zeigen; er ist ein schlauer Componist, der jedem Tadel mit einem besseren Gedanken zuvorkommt, als dem erwarteten, mehr von den Grazien geliebt, als ihnen folgend, und seine Sonate ein rechter Vorwurf für ordentliche Recensenten, die es immer erst hinterher sagen, wie etwas nicht sein soll. Also zeigt sich Stephan Heller in seiner Sonate. Man wird fragen, wer, wo ist er? — worauf die kurze Antwort: er ist ein geborner Ungar, reiste schon als halbes Wunderkind, lebte und dichtete dann in Augsburg und verlief sich später leider nach Paris. Die Sonate kenn' ich schon seit einigen Jahren im Manuscript. Der Componist schickte sie mir in vierteljährlichen Absätzen zu, nicht der Spannung wegen, sondern weil er, wie er sich ausdrückte, langsam brüte und mit viel Zeitverlust, und „was eine Sonate überhaupt mehr wäre als letzterer?" —

So liegt sie nun fertig da, das geflügelte Kind einer seltenen Phantasie mit seinem classisch-romantischen Doppelgesicht und der vorgehaltenen humoristischen Maske. Wer etwas liebt, glaubt es auch am besten zu verstehen und in einem von Beethoven wiederklingenden Concertsaale stehen oft Dutzende von Jünglingen, selig im Herzen, von denen jeder für sich denkt: „so wie ich versteht ihn doch Niemand." Im besten Sinne getrau' ich mir denn die Sonate zu erklären als ein Stück aus dem Leben des Componisten selber, das er wissend oder unwissend in seine Kunst übersetzte, ein Stück mit so viel innerem Mondschein und Nachtigallzauber, wie es nur der Jugend zu schaffen möglich, in das wohl auch oft eine Jean Paul'sche Satyrhand hineingreift, damit es sich nicht zu weit entferne vom gemeinen Lebensmarkt. Irr' ich nicht, so wollte es der Componist sogar einer Jean Paul'schen Person dediciren, der Liane von Froulay; ein Gedanke, den ihm mancher andere Dedicator sehr verdenken möchte, da das Mädchen schon längst gestorben, und überdies ja nur in einem Buch. Aber Liane hätte die Sonate verstanden, wenn auch mit Beihilfe Siebenkäse's, der ja selbst einen „Schwanzstern," ein Extrablatt, eingeschaltet im Scherzo. Die Sonate möge denn ihren Lauf antreten durch diese prosaische Welt. Spuren wird sie überall zurücklassen. Die Alten werden die Perücken schütteln, Organisten über Fugenlosigkeit schreien, und Flachsenfingen'sche Hofräthe fragen, ob das auch ad majorem Dei gloriam componirt

wäre, was ja Zweck der Musik, und Verdienst nebenbei? — Einstweilen halte sich der jugendliche Dichter brav beieinander, lasse die Weltstadt vergebens um sich tosen und toben, und kehre bald mit doppeltem Reichthume heim. Und bringt er uns dann seine 10te Sonate mit, wollen wir ihm freudig diese Zeilen vorhalten, wo wir auf ihn als auf einen der witzigsten und talentvollsten mit schönen Hoffnungen hingewiesen.

Es bleibt uns noch die dritte Sonate übrig, von F. W. Grund nämlich; Grund genug, wie Florestan wortspielt, etwas Werthes und Tüchtiges zu erwarten. Hut ab vor dem ersten Satz! er gilt mir die ganze Sonate; in ihm ist Weihe, Schwung und Phantasie; die andern stehen zurück. Es gibt eine ähnlich geformte Sonate von Beethoven, eine der wundervollsten, wo dem kühn leidenschaftlichen ersten Satz (in Emoll) ein einfacher arioser (in Edur) nachfolgt und damit schließt. Die von Grund ist ähnlich angelegt; aber zur Erfindung des ersten Satzes stehen, wie gesagt, die andern zu blaß daneben. Vielleicht, daß diese erst spätere Zeit nach Vollendung des ersten geschrieben sind, wo dann kömmt, daß der Componist nicht mehr in der ursprünglichen Stimmung fortzufahren weiß. Denn so fein wühlt die Phantasie des Musikers, daß, einmal die Spur verloren oder von der Zeit zugeschüttet, sie später nur durch glücklichen Zufall in seltenem Augenblick wieder aufgefunden wird; darum wird auch ein unterbrochenes, bei Seite gelegtes Werk nur selten ein fertiges; lieber fange der

Componist ein neues an, entschlage sich der Stimmung ganz. Wär' es aber mit der Sonate von Grund nicht so, wie ich vermuthe, so müßte man den Abstand des ersten Satzes von den andern für einen Nachlaß an schöpferischer Kraft ansehen: ein Vorwurf, der ungleich mehr schmerzen würde. Genug, der erste Satz reicht hin, dem Componisten unsere Achtung zuzusprechen. Die Tonart des Satzes ist G moll, jene Lieblingstonart der Musiker, aus der schon manches Meisterwerk hervorgegangen: der Charakter dem Beiwort entsprechend, den wir im Anfang des Aufsatzes vergleichweise aussprachen. Der würdige, vielleicht zu anspruchlos zurücktretende Mann möge weniger sparsam sein mit Veröffentlichung seiner Werke; der Theilnahme der Besten sei er versichert.

1840.

Zur Eröffnung des Jahres 1840. — Die C dur-Symphonie von F. Schubert. — Concerte und Concertstücke für Pianoforte mit Orchester. — H. W. Ernst. — Die vier Ouverturen zu Fidelio. — „Die Zerstörung Jerusalems," Oratorium von F. Hiller. — A. Lwoff. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Franz Lißt I. II. — Gutenbergfest in Leipzig. — Dänische Oper. — Mendelssohn's Orgelconcert. — Drei gute Liederhefte. — Trio's für Pianoforte. — Musikleben in Leipzig 1839—40.

Zur Eröffnung des Jahres 1840.

Die Zeitschrift beginnt mit dem heutigen Tage ihr zwölftes Semester. Gedanken aller Art schließen sich an solchen Abschnitt, Wünsche und Hoffnungen werden an ihm laut; auch verzeiht man sich gern an dem schönen Fest. Im Kampf der Meinungen, selbst mit kämpfend und meinend, haben wir an dem Einen fest gehalten: vor allem deutsche Kunst zu hegen und zu pflegen. Unerschütterlich steht auch in uns die Ansicht, daß wir noch keineswegs am Ende unserer Kunst sind, daß noch viel zu thun übrig bleibt, daß Talente unter uns leben, die uns in unsern Hoffnungen auf eine neue reiche Blüthenzeit der Musik bestärken, und daß noch größere erscheinen werden. Ohne solche Hoffnungen — was wär' all das Sprechen und Schaffen nütz? Was nützte es, eine Kunst zu treiben, in der man nichts mehr zu erreichen sich getraute? Die Anderen aber, die sich kräftiger fühlen, die sich für mehr halten als pompejanische Arbeiter, die über dem Suchen nach alten Palästen und Tempeln nicht die

Kraft und Zeit verloren, selbst neue aufbauen zu lernen, — möchten sich am heutigen Tage die Hände reichen zu neuen großen Werken. Der wärmsten Anerkennung unsererseits können sie sich versichert halten.

Die C dur-Symphonie von Franz Schubert.

Der Musiker, der zum erstenmal Wien besucht, mag sich wohl eine Weile lang an dem festlichen Rauschen in den Straßen ergötzen können, und oft und verwundernd immer vor dem Stephansthurme stehen geblieben sein; bald aber wird er daran erinnert, wie unweit der Stadt ein Kirchhof liegt, ihm wichtiger als Alles was die Stadt sonst an Sehenswürdigem hat, wo zwei der Herrlichsten seiner Kunst nur wenige Schritte von einander ruhen. So mag denn, wie ich, schon mancher junge Musiker, bald nach den ersten geräuschvollen Tagen hinausgewandert sein zum Währinger Kirchhof, auf jenen Gräbern ein Blumenopfer niederzulegen, und wär' es ein wilder Rosenstrauch, wie ich ihn an Beethoven's Grab hingepflanzt fand. Franz Schubert's Ruhestätte war ungeschmückt. So war endlich ein heißer Wunsch meines Lebens in Erfüllung gegangen und ich betrachtete mir lange die beiden heiligen Gräber, beinahe den Einen beneidend, irr' ich nicht einen Grafen Odonnell, der zwischen beiden mitten innen liegt. Einem

großen Mann zum erstenmal in's Angesicht zu schauen, seine Hand zu fassen, gehört wohl zu Jedes ersehntesten Augenblicken. War es mir nicht vergönnt, jene beiden Künstler im Leben begrüßen zu dürfen, die ich am höchsten verehre unter den neueren Künstlern, so hätte ich nach jenem Gräberbesuch so gern wenigstens Jemanden zur Seite gehabt, der einem von ihnen näher gestanden, und am liebsten, dachte ich mir, einen ihrer Brüder. Es fiel mir ein auf dem Zuhausewege, daß ja Schubert's Bruder, Ferdinand, noch lebe, auf den er, wie ich wußte, große Stücke gehalten. Bald suchte ich ihn auf und fand ihn seinem Bruder ähnlich, wie mir nach der Büste schien, die neben Schubert's Grabe steht, mehr klein, aber kräftig gebaut, Ehrlichkeit wie Musik gleichviel im Ausdruck des Gesichts. Er kannte mich aus meiner Verehrung für seinen Bruder, wie ich sie oft öffentlich ausgesprochen, und erzählte und zeigte mir vieles, wovon auch früher unter der Ueberschrift „Reliquien" mit seiner Bewilligung in der Zeitschrift mitgetheilt wurde. Zuletzt ließ er mich auch von den Schätzen sehen, die sich noch von Franz Sch.'s Compositionen in seinen Händen befinden. Der Reichthum, der hier aufgehäuft lag, machte mich freudeschauernd; wo zuerst hingreifen, wo aufhören! Unter andern wies er mir die Partituren mehrer Symphonieen, von denen viele noch gar nicht gehört worden sind, ja oft vorgenommen als zu schwierig und schwülstig zurückgelegt wurden. Man muß Wien kennen, die eigenen Concert-

verhältnisse, die Schwierigkeiten, die Mittel zu größeren Aufführungen zusammenzufügen, um es zu verzeihen, daß man da, wo Schubert gelebt und gewirkt, außer seinen Liedern von seinen größeren Instrumentalwerken wenig oder gar nichts zu hören bekommt. Wer weiß wie lange auch die Symphonie, von der wir heute sprechen, verstäubt und im Dunkel liegen geblieben wäre, hätte ich mich nicht bald mit Ferdinand Sch. verständigt, sie nach Leipzig zu schicken an die Direction der Gewandhausconcerte oder an den Künstler selbst, der sie leitet, dessen feinem Blicke ja kaum die schüchtern aufknospende Schönheit entgeht, geschweige denn so offenkundige, meisterhaft strahlende. So ging es in Erfüllung. Die Symphonie kam in Leipzig an, wurde gehört, verstanden, wieder gehört und freudig, beinahe allgemein bewundert. Die thätige Verlagshandlung Breitkopf und Härtel kaufte Werk und Eigenthum an sich und so liegt sie nun fertig in den Stimmen vor uns und vielleicht auch bald in Partitur, wie wir es zu Nutz und Frommen der Welt wünschten. —

Sag' ich es gleich offen: wer diese Symphonie nicht kennt, kennt noch wenig von Schubert, und dies mag nach dem, was Schubert bereits der Kunst geschenkt, allerdings als ein kaum glaubliches Lob angesehen werden. Es ist so oft und zum Verdruß der Componisten gesagt worden „nach Beethoven abzustehen von symphonistischen Plänen," und zum Theil auch wahr, daß außer einzelnen bedeutenderen Orchesterwerken, die aber

immer mehr zur Beurtheilung des Bildungsganges ihrer Componisten von Interesse waren, einen entschiedenen Einfluß aber auf die Masse, wie auf das Fortschreiten der Gattung nicht übten, das meiste andere nur mattes Spiegelgebild Beethoven'scher Weisen war, jener lahmen langweiligen Symphonieenmacher nicht zu gedenken, die Puder und Perücke von Haydn und Mozart passabel nachzuschatten die Kraft hatten, aber ohne die dazu gehörigen Köpfe. Berlioz gehört Frankreich an und wird nur als interessanter Ausländer und Tollkopf zuweilen genannt. Wie ich geahnt und gehofft hatte, und mancher vielleicht mit mir, daß Schubert, der formenfest, phantasiereich und vielseitig sich schon in so vielen anderen Gattungen gezeigt, auch die Symphonie von seiner Seite packen, daß er die Stelle treffen würde, von der ihr und durch sie der Masse beizukommen, ist nun in herrlichster Weise eingetroffen. Gewiß hat er auch nicht daran gedacht, die 9te Symphonie von Beethoven fortsetzen zu wollen, sondern, ein fleißigster Künstler, schuf er unausgesetzt aus sich heraus, eine Symphonie nach der andern, und daß jetzt die Welt gleich seine siebente zu sehen bekömmt, ohne der Entwickelung zugesehen zu haben und ihre Vorgängerinnen zu kennen, ist vielleicht das Einzige, was bei ihrer Veröffentlichung leid thun könnte, was auch selbst zum Mißverstehen des Werkes Anlaß geben wird. Vielleicht daß auch von den andern bald der Riegel gezogen wird; die kleinste darunter wird noch immer ihre Franz Schu-

bert'sche Bedeutung haben; ja die Wiener Symphonieen-ausschreiber hätten den Lorbeer, der ihnen nöthig war, gar nicht so weit zu suchen brauchen, da er siebenfach in Ferdinand Schubert's Studierstübchen in einer Vorstadt Wiens übereinander lag. Hier war einmal ein würdiger Kranz zu verschenken. So ist's oft: spricht man in Wien z. B. von — —, so wissen sie des Preisens ihres Franz Schubert kein Ende; sind sie aber unter sich, so gilt ihnen weder der Eine noch der Andere etwas besonderes. Wie dem sei, erlaben wir uns nun an der Fülle Geistes, die aus diesem kostbaren Werke quillt. Es ist wahr, dies Wien mit seinem Stephansthurm, seinen schönen Frauen, seinem öffentlichen Gepränge, und wie es von der Donau mit unzähligen Bändern umgürtet, sich in die blühende Ebene hinstreckt, die nach und nach zu immer höherem Gebirge aufsteigt, dies Wien mit all' seinen Erinnerungen an die größten deutschen Meister, muß der Phantasie des Musikers ein fruchtbares Erdreich sein. Oft wenn ich es von den Gebirgshöhen betrachtete, kam mir's im Sinn, wie nach jener fernen Alpenreihe wohl manchmal Beethoven's Auge unstät hinübergeschweift, wie Mozart träumerisch oft den Lauf der Donau, die überall in Busch und Wald zu verschwimmen scheint, verfolgt haben mag und Vater Haydn wohl oft den Stephansthurm sich beschaut, den Kopf schüttelnd über so schwindlige Höhe. Die Bilder der Donau, des Stephansthurms und des fernen Alpen-

gebirgs zusammengedrängt und mit einem leisen katholischen Weihrauchduft überzogen, und man hat eines von Wien, und steht nun vollends die reizende Landschaft lebendig vor uns, so werden wohl auch Saiten rege, die sonst nimmer in uns angeklungen haben würden. Bei der Symphonie von Schubert, dem hellen, blühenden, romantischen Leben darin, taucht mir heute die Stadt deutlicher als je wieder auf, wird es mir wieder recht klar, wie gerade in dieser Umgebung solche Werke geboren werden können. Ich will nicht versuchen, der Symphonie eine Folie zu geben, die verschiedenen Lebensalter wählen zu verschieden in ihren Text- und Bilderunterlagen, und der 18jährige Jüngling hört oft eine Weltbegebenheit aus einer Musik heraus, wo der Mann nur ein Landesereigniß sieht, während der Musiker weder an das Eine, noch an das Andere gedacht hat, und eben nur seine beste Musik gab, die er auf dem Herzen hatte. Aber daß die Außenwelt, wie sie heute strahlt, morgen dunkelt, oft hineingreift in das Innere des Dichters und Musikers, das wolle man nur auch glauben, und daß in dieser Symphonie mehr als bloßer schöner Gesang, mehr als bloßes Leid und Freud, wie es die Musik schon hundertfältig ausgesprochen, verborgen liegt, ja daß sie uns in eine Region führt, wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgends erinnern können, dies zuzugeben, höre man solche Symphonie. Hier ist, außer meisterlicher musikalischer Technik der Composition, noch Leben in allen Fasern, Colorit bis

in die feinste Abstufung, Bedeutung überall, schärfster Ausdruck des Einzelnen, und über das Ganze endlich eine Romantik ausgegossen, wie man sie schon anderswoher an Franz Schubert kennt. Und diese himmlische Länge der Symphonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen. Wie erlabt dies, dies Gefühl von Reichthum überall, während man bei Anderen immer das Ende fürchten muß und so oft betrübt wird, getäuscht zu werden. Es wäre unbegreiflich, wo auf einmal Schubert diese spielende, glänzende Meisterschaft, mit dem Orchester umzugehen, hergenommen hätte, wüßte man eben nicht, daß der Symphonie sechs andere vorausgegangen waren, und daß er sie in reiffster Manneskraft schrieb.[1] Ein außerordentliches Talent muß es immer genannt werden, daß er, der so wenig von seinen Instrumentalwerken bei seinen Lebzeiten gehört, zu solcher eigenthümlichen Behandlung der Instrumente, wie der Masse des Orchesters gelangte, die oft wie Menschenstimmen und Chor durcheinandersprechen. Diese Aehnlichkeit mit dem Stimmorgan habe ich außer in vielen Beethoven'schen, nirgends so täuschend und überraschend angetroffen; es ist das Umgekehrte der Meyerbeer'schen Behandlung der Singstimme. Die völ-

1) Auf der Partitur steht „März 1828"; im November darauf starb Schubert.

lige Unabhängigkeit, in der die Symphonie zu denen Beethoven's steht, ist ein anderes Zeichen ihres männlichen Ursprungs. Hier sehe man, wie richtig und weise Schubert's Genius sich offenbart. Die grotesken Formen, die kühnen Verhältnisse nachzuahmen, wie wir sie in Beethoven's spätern Werken antreffen, vermeidet er im Bewußtsein seiner bescheideneren Kräfte; er gibt uns ein Werk in anmuthvollster Form, und trotz dem in neuverschlungener Weise, nirgends zu weit vom Mittelpunct wegführend, immer wieder zu ihm zurückkehrend. So muß es Jedem erscheinen, der die Symphonie sich öfters betrachtet. Im Anfange wohl wird das Glänzende, Neue der Instrumentation, die Weite und Breite der Form, der reizende Wechsel des Gefühllebens, die ganze neue Welt, in die wir versetzt werden, den und jenen verwirren, wie ja jeder erste Anblick von Ungewohntem; aber auch dann bleibt noch immer das holde Gefühl etwa wie nach einem vorübergegangenen Märchen- und Zauberspiel; man fühlt überall, der Componist war seiner Geschichte Meister und der Zusammenhang wird dir mit der Zeit wohl auch klar werden. Diesen Eindruck der Sicherheit gibt gleich die prunkhaft romantische Einleitung, obwohl hier noch alles geheimnißvoll verhüllt scheint. Gänzlich neu ist auch der Uebergang von da in das Allegro; das Tempo scheint sich gar nicht zu ändern, wir sind angelandet, wissen nicht wie. Die einzelnen Sätze zu zergliedern, bringt weder uns, noch Andern Freude; man

müßte die ganze Symphonie abschreiben, vom novellistischen Charakter, der sie durchweht, einen Begriff zu geben. Nur vom zweiten Satze, der mit so gar rührenden Stimmen zu uns spricht, mag ich nicht ohne ein Wort scheiden. In ihm findet sich auch eine Stelle, da wo ein Horn wie aus der Ferne ruft, das scheint mir aus anderer Sphäre herabgekommen zu sein. Hier lauscht auch Alles, als ob ein himmlischer Gast im Orchester herumschliche.

Die Symphonie hat denn unter uns gewirkt, wie nach den Beethoven'schen keine noch. Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich zu ihrem Preise, und vom Meister, der sie auf das Sorgfältigste einstudirt, daß es prächtig zu vernehmen war, hörte ich einige Worte sprechen, die ich Schubert'en hätte bringen mögen, als vielleicht höchste Freudenbotschaft für ihn. Jahre werden vielleicht hingehen, ehe sie sich in Deutschland heimisch gemacht hat; daß sie vergessen, übersehen werde, ist kein Bangen da; sie trägt den ewigen Jugendkeim in sich.

So hat denn mein Gräberbesuch, der mich an einen Verwandten des Geschiedenen erinnerte, mir einen zweiten Lohn gebracht. Den ersten erhielt ich schon an jenem Tage selbst; ich fand auf Beethoven's Grab — eine Stahlfeder, die ich mir theuer aufbewahrt. Nur bei festlicher Gelegenheit, wie heute, nehm' ich sie in Brauch: mög' ihr angenehmes entflossen sein. —

Concertstücke und Concerte für Pianoforte.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Serenade und Allegro für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Werk 43. — W. Sterndale Bennett, 4tes Concert für Pianoforte. — J. N. Hummel, letztes Concert für Pianoforte.

Bei dem ersten Stück kommt es mir zu Statten, daß ich es vom Meister selbst gehört in einer seiner glücklichsten Stimmungen. Die Clavierstimme läßt nur die Hälfte der Reize ahnen, die es mit dem Orchester zusammen in ganzer Fülle erschließt. Was man von ihm zu erwarten hat, deutet der Titel an: eine Serenade, eine Abendmusik, der ein frisches, gesundes Allegro folgt. Wem die erste zugedacht ist, — wer weiß es! Einer Geliebten nicht, dazu scheint sie nicht heimlich und verstohlen genug; auch nicht einem großen Mann, dazu fehlt ihr Alles; ich denke mir, dem Abend selbst ist sie dargebracht, ein Gruß an das Dasein, den ein schöner Mondabend vielleicht im Dichter geweckt, und weiß man vollends, daß dieser gerade in Sebastian Bach's Cantor-Stübchen sehen kann von seinem aus, so erklärt sich das

Stück um so leichter. Wozu viel Worte über solche Musik? Die Grazie zu zerlegen, das Mondlicht wiegen zu wollen, was nützt es! Wer Dichters Sprache versteht, wird auch diese verstehen, und wenn neulich irgendwo von Jena aus berichtet wurde, es fehle dem Mendelssohn'schen Phantasieschwung zuweilen an der rechten Höhe, — ei so häng' dich auf, Liederknirps von Jena, wenn dir die schöne Erde zu niedrig vorkömmt.

Das Concert von Bennett hab' ich leider nicht von ihm selbst gehört, wie überhaupt nicht mit Orchester. Mein Ausspruch sagt und lobt daher vielleicht eher zu wenig, als zu viel. Vielleicht, daß Bennett die Orchesterparthieen noch öfter hätte andeuten, oder auch sie dem Clavierspieler mitspielbar machen können. Die Componisten, die ihr Werk im Kopfe haben, verlangen hier meistens zu viel, und Spieler, die die fehlenden Instrumente etwa durch Mitsingen ersetzen könnten, gibt es eben auch wenige. Die Form des Concerts ist die alte dreisätzige, die Tonart Fmoll, der Charakter zum Ernst geneigt, nicht düster. Eine freundliche Barcarole leitet den ersten Satz zum letzten; sie namentlich hat, wie ich höre, dem Concerte die Herzen gewonnen, als es der Componist hier in Leipzig spielte. Im andern Sinne, als der Witz von andern Componisten behauptet, spielt das Wasser in Bennett's Compositionen eine Hauptrolle, als ob sich auch hierin der Engländer nicht verläugnen könnte. Seinen gelungensten Werken: der Ouverture zu den Najaden, den meisterhändigen Skizzen

„der See" — „der Waldbach" — „die Fontaine" schließt sich jene Barcarole an, die mit dem Orchester zusammen von reizender Wirkung sein muß. Die andern Sätze bieten nichts Neues in ihrer Gestaltung, oder besser gesagt, sie suchen das Neue nicht im Auffallenden, sondern eher im Anspruchlosen; so läßt Bennett am Schluß der Soli's, wie in andern Concerten Triller über Triller stürzen, den Triller unterbrechen und leise verhallen, als wenn er das Beifallgeklatsche selbst hindern wolle; so ist es im ganzen Concerte nirgends auf Bravour und Beifall abgesehen: nur die Composition soll sich zeigen, die Virtuosität des Spiels ist Nebensache, wird vorausgesetzt. Neue mechanische Combinationen, Fingeraufgaben findet man also in ihr nicht, wenn sie auch zur Ausführung immerhin schon immer bedeutende, mehr musikalische, als fingerfertige Meisterschaft erfordert, die sich dem Orchester hier unterzuordnen, dort es zu beherrschen versteht. Schöne Melodieen findet man die Fülle, die Formen sind reizend und fließend wie immer in Bennett's Compositionen. Der letzte Satz wird, gegen des Componisten Individualität, humoristischer; seine lyrische Natur bricht aber auch hier zuletzt durch. Dies möge als Andeutung genügen. Bennett's Name hat schon so guten Klang in Deutschland, daß es für echte Clavierspieler nur der Anregung bedarf, daß das Concert da ist. Er schaffe und wirke noch lange zum Segen wahrer Kunst. —

Noch war in der Aufschrift ein Concert von Hum-

mel angemerkt, vielleicht das letzte, was er geschrieben; er hat dessen Veröffentlichung nicht erlebt. Auch hier genügt der Name, im Voraus zu wissen, was man zu erwarten hat. Als ein Werk aus seiner Blüthenzeit, der das Amoll-Concert, die Fismoll-Sonate u. A. entsprungen, darf man es freilich nicht ansehen, wird es auch Niemand betrachten. Alter und Kindheit berühren sich so oft im Leben wie in der Kunst. So ist das Concert auch keine Steigerung der früheren, sondern eher ein Rückgang zu den ältesten, anspruchlos, abgeschlossen im Kreise seiner Ideen, an Melodie fast simpel, im Passagenwerk so zierlich und reinlich, wie man es an Hummel kennt. Reaction wird es somit keine hervorbringen, die allgemeine mus. Zeitung mag sagen was sie will. Die Brust des Künstlers zieren ja auch so viel wohlerworbene Orden, daß es kaum nöthig, ihm neue anhängen zu wollen; unbeholfener Eifer macht eher verdächtig. Auf andere nachgelassene Werke des verschiedenen Meisters wird die Zeitschrift in der Folge zurückkommen.

H. W. Ernst.

Die Worte von Berlioz, Ernst werde wie Paganini einmal die Welt von sich reden machen, fangen an in Erfüllung zu gehen. Ich habe die großen Violinspieler der neueren Zeit fast alle gehört, von Lipinski an bis zu Prume herab. Jeder fand seinen begeisterten Anhang im Publicum. Jener hielt es mit Lipinski: das Imposante seiner Individualität fällt auf, man braucht nur ein Paar seiner großen Töne gehört zu haben. Andere schwärmten über Vieuxtemps, den genialsten der jungen Meister, der schon jetzt so hoch steht, daß man nicht ohne eine geheime Furcht an seine Zukunft denken möchte. Ole Bull gab uns zu rathen, wie ein tiefsinniges Räthsel, mit dem man nicht fertig werden kann, namentlich er fand Gegner —, und so haben Beriot, C. Müller, Molique, David, Prume, jeder sein besonderes Publicum für sich, jeder seinen Schildträger in der Kritik. Aber Ernst versteht es, ähnlich wie Paga=

nini, allen Parteien zu genügen, alle für sich gewinnen zu können, wenn er will, wie er denn auch mit allen Schulen vertraut zur vielseitigsten Eigenthümlichkeit durchgebrochen. Auch an improvisatorischer Kraft, der reizendsten am Virtuosen, steht er Paganini nahe, und hier mag sein früherer häufiger Umgang mit Paganini auf ihn gewirkt haben. Ernst ist aus Brünn gebürtig, kam sehr jung nach Wien auf das dasige Conservatorium, lernte dann Paganini kennen und machte 1830 seinen ersten Ausflug nach dem Rhein, zur selben Zeit, als auch Paganini dort war. Seine außerordentliche Virtuosität, obwohl sie offenbar noch manches von Paganini's Art an sich hatte, machte schon damals Aufsehen. Im jugendlichen Uebermuthe wohl gab er auch immer gerade in den Städten Concerte, wo Paganini kurz vorher gespielt hatte. Mit Freuden erinnere ich mich jener Concerte in einigen Rheinstädten, wo er wie ein Apoll die Heidelberger Musenschaft in die nahen Städte sich nachzog. Sein Name war allgemein bekannt. Hierauf hörte man lange nichts von ihm; er war nach Paris gegangen, wo es Zeit kostet, nur angehört zu werden. Unausgesetzte Studien brachten ihn vorwärts, der Einfluß Paganini's schwand nach und nach, bis wir denn seinen Namen in den letzten Jahren wieder auftauchen sehen und den ersten in Paris beigesellt. Sein alter Wunsch, sein Vaterland wieder einmal zu sehen, namentlich seiner Heimath Beweise seiner fortgediehenen Meisterschaft zu geben, wachte wieder in ihm auf. Nach-

dem er im vorigen Winter noch Holland bereist, und dort in wenigen Monaten 60—70 Concerte gegeben, ging er nach kurzem Aufenthalt in Paris, stracks nach Deutschland. Ein echter, seiner Kunst sicherer Künstler hatte er es verschmäht, seine Reise voraus verkünden zu lassen. So trat er, von Marschner veranlaßt, zuerst in Hannover auf, dann in vielen Concerten in Hamburg und den nahen Orten. So haben wir ihn auch hier gehört, beinahe unvorbereitet. Der Saal war nicht übervoll; aber das Publicum schien zum doppelten angewachsen, so jubelnd erscholl der Beifall. Das Glanz- und Prachtstück des Abends waren wohl die Mayseder'schen Variationen, die er in reizender Laune mit eigenen durchwebte und mit einer Cadenz schloß, wie wir sie nur von Paganini gehört, wenn er in humoristischem Uebermuthe alle Zauberkünste seines Bogens walten ließ. Der Beifall danach ging über das gewöhnliche Maß norddeutscher Begeisterung hinaus, und wären Kränze in Bereitschaft gewesen, in Schaaren wären sie auf den Meister geflogen. Dies steht ihm noch später einmal bevor, wenn er auch, als Mensch der bescheidenste und mehr still und in sich gekehrt, sich dem entziehen wollte. Wir hören ihn noch einmal, nächsten Montag. Die Flug- und Eisenbahn hat ihn auf einige Tage in die nahe Hauptstadt entführt. Dann aber, — läßt er gar seinen „Carneval von Venedig" hören —, denken wir noch mehr von ihm zu berichten, dem, scheint es, jener berühmte italiänische Zauberer, bei seinem Abschied von

der Kunstwelt, das Geheimniß seiner Kunst anvertraut zu haben scheint, den Meistern zur Vergleichung, den Jüngern zur Nacheiferung, Allen zum Hochgenuß.

Am 14ten Januar.

Die vier Ouverturen zu Fidelio.

Mit goldner Schrift sollte es gedruckt werden, was das Leipziger Orchester am letzten Donnerstag ausgeführt; sämmtliche vier Ouverturen zu Fidelio nacheinander. Dank euch Wiener von 1805, daß euch die erste nicht ansprach, bis Beethoven in göttlichem Ingrimme eine nach der andern hervorwühlte. Ist er mir je gewaltig erschienen, so an jenem Abend, wo wir ihn besser als je in seiner Werkstatt, — bildend, verwerfend, abändernd —, immer glühend und heiß, bei seiner Arbeit belauschen konnten. Am riesigsten zeigte er sich wohl beim zweiten Anlauf. Die erste Ouverture wollte nicht gefallen; halt, dachte er, bei der zweiten soll euch das Denken vergehen, — und setzte sich von neuem an die Arbeit, und ließ das erschütternde Drama an sich vorübergehen, und sang die großen Leiden und die große Freude seiner Geliebten noch einmal; sie ist dämonisch, diese zweite, im einzelnen wohl noch kühner, als die dritte, die bekannte große in Cdur. Denn auch

jene genügte ihm nicht, daß er sie wieder bei Seite legte, und nur einzelne Stücke beibehielt, aus denen er, beruhigter schon und künstlerischer, jene dritte formte. Später folgte noch jene leichtere und populäre in Edur, die man gewöhnlich im Theater zur Eröffnung hört.

Das ist das große Vier-Ouverturenwerk; ähnlich wie die Natur bildet, sehen wir in ihm zuerst das Wurzelgeflecht, aus dem sich in der zweiten der riesige Stamm hebt, seine Arme links und rechts ausbreitet, und zuletzt mit leichterem Blüthengebüsche schließt.

Florestan.

„Die Zerstörung Jerusalems."

Oratorium von Ferdinand Hiller.[1]

1ste Aufführung in Leipzig.

Das Urtheil über ein so großartiges complicirtes Werk nach einmaligem Hören kann nur ein andeutendes sein. Die Aufführung fand zum Besten der hiesigen Armen gestern Abend unter der persönlichen Leitung des Componisten Statt. Chor und Orchester waren reich besetzt. Von den frühern Leistungen Ferdinand Hiller's hat die Zeitschrift in immerwährender großer Theilnahme an seinem bedeutenden Streben von jeher getreulich berichtet. Nachdem wir mehre Jahre, die der Componist in Italien verlebte, nichts von ihm vernommen, tritt er in würdigster Weise mit einem Werke auf, das des Ausgezeichneten und Eigenthümlichen so viel enthält, daß wir mit Freuden dessen baldigster Veröffentlichung entgegensehen. Am meisten daran erfreut uns das kräftige Colorit, der Ernst und die Festigkeit des Styls, im

---

1) Vgl. den spätern Artikel aus d. J. 1841.

einzelnen das Reizvolle, Malerische und Phantastische. Italien, das uns unsere Jünger sonst immer mit verkehrten Ansichten zurückgeschickt, hat in seine Musik nur mehr Anmuth und Weichheit gebracht, ihm nichts von seiner deutschen Kraft genommen; man kann es nicht genug rühmen. Der Text (von Dr. Steinheim) ist ziemlich einfach, die Handlung eine gekannte. Von Personen treten auf: Zedekia, König in Juda, Chamital, dessen Mutter, Jeremias, Achicam und dessen Schwester, und einige untergeordnete. Die Zeichnung der Charaktere ist scharf, namentlich der der Chamital. Den Jeremias wünschten wir vom Dichter energischer gehalten; die Musik mußte natürlich zunächst dem Texte folgen. Vorzüglichstes und in musikalischem Betracht das Tüchtigste und Kunstvollste enthalten die Chöre, die sämmtlich mit großem Antheil gehört wurden; unter diesen ragen namentlich hervor „Eine Seele tief gebeugt," die beiden der Diener Zedekia's, der Schlußchor des ersten Theiles, der der Israeliten „du Gott der Langmuth," und „wir ziehn gebeugt." Vom „Paulus" unterscheidet sich dies Oratorium wesentlich; es neigt sich mehr nach der Zukunft hin. Wir werden später bei Veröffentlichung des Werkes darauf zurückkommen. Die Aufführung unter des Componisten ruhiger und sicherer Leitung war eine ganz ausgezeichnete.

Alexis Lwoff.

Der Componist der berühmten russischen Volkshymne wie anderer Werke, die noch der Veröffentlichung entgegensehen, Hr. Obrist Alexis Lwoff, Adjutant Sr. M. des Kaisers von Rußland, war vor einigen Tagen hier eingetroffen. Sein Wirken, wenn auch vorzugsweise dem hohen Kreise zugewendet, in dessen Nähe ihn seine Stellung gebracht, hat trotzdem einen beinahe europäischen Ruf bekommen, so daß wir nicht mißverstanden zu werden fürchten, wenn auch wir an öffentlicher Stelle ein bescheidenes Blatt in seinen Lorbeerkranz einzuflechten uns vergönnen. Der verehrungswürdige Gast gab nämlich einem kleinen Kreise Gelegenheit, seine besondere Kunst als Violinspieler kennen zu lernen. Schreiber dieser Worte zählt die Stunde zu den schönsten, die ihm je die Musik und ihre Künstler geschaffen. Hr. Lwoff ist ein so merkwürdiger, seltener Spieler, daß er den ersten Künstlern überhaupt an die Seite zu stellen ist; eine Erscheinung einmal wie aus anderer Sphäre, der Musik wie in ihrer innersten Reinheit entströmt; Musik, so neu, so eigenthümlich, so frisch in
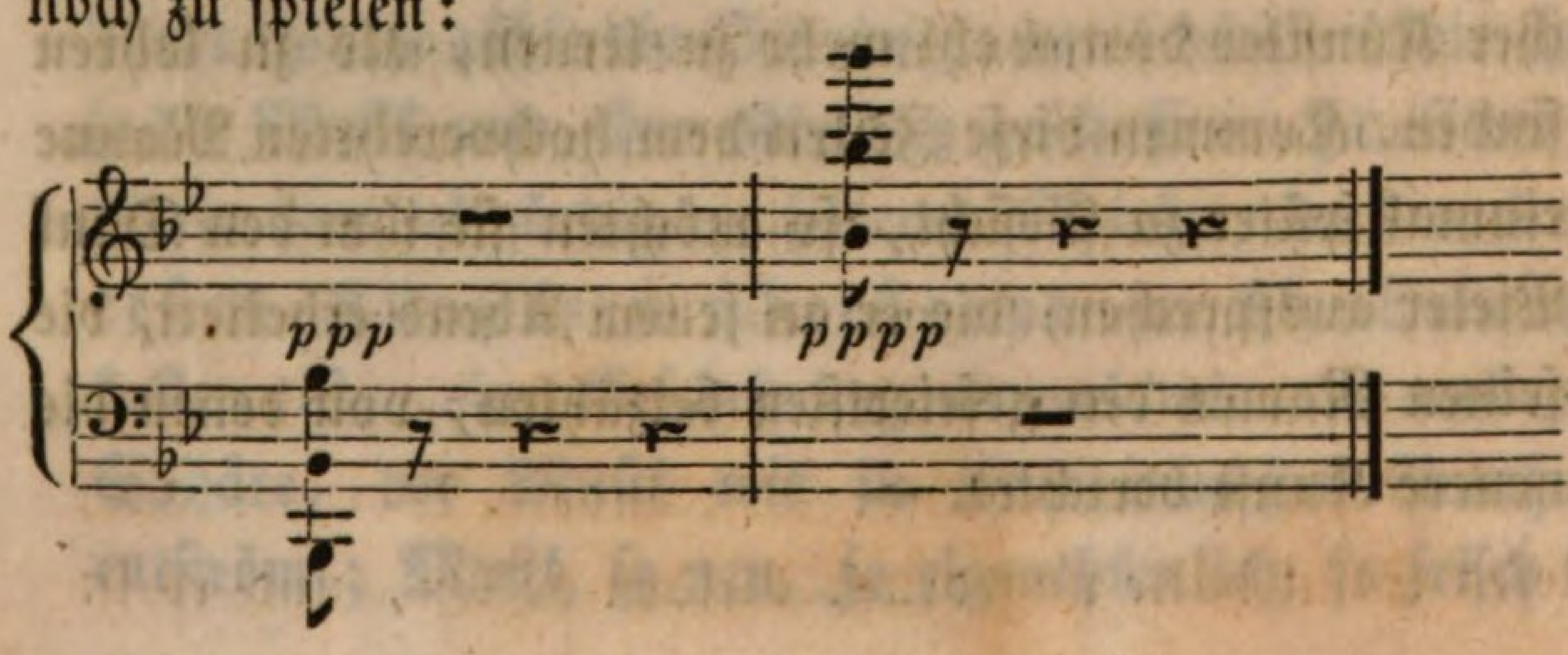
jedem Ton, daß man festgebannt nur immer hören und hören möchte. Verliert doch leider der Künstler von Handwerk so oft im Gewühle der Welt jene unschätzbaren Güter, jene Unschuld, Unbefangenheit und Heiterkeit der Kunstkraft, muß er sie doch leider so oft den niederen Anforderungen der Masse aufopfern, bis sie endlich in den Gewohnheiten des Künstlerlebens gänzlich untergehen. Daran wird mancher auch große Künstler erinnert werden, wenn er jenen freilich durch ein günstiges Geschick auch selten gestellten Mann zu hören bekömmt, und wie es doch noch etwas anderes ist, die Meisterschaft von Fach, und jene, die uns neben dem Genuß großer Kunstfertigkeit auch den eines ganzen, schönen, innen frisch gebliebenen Menschen gewährt. Und dies alles sag' ich nur nach dem Anhören zweier Quartette, eines von Mozart und eines von Mendelssohn, in denen Hr. Lwoff die erste Violine spielte. Der Componist war selbst gegenwärtig: er mochte, wie alles verrieth, seine Musik wohl kaum je schöner gehört haben. Es war ein Vollgenuß. Gibt es in der russischen Kaiserstadt noch mehr solcher Dilettanten, so dürfte mancher Künstler dort wohl mehr zu lernen, als zu lehren finden. Kommen diese Zeilen dem hochverehrten Manne einmal später zu Gesicht, so möchten sie ihm den Dank Vieler aussprechen, die er an jenem Abend erheitert, die seinen Namen den gefeiertsten beizählen, von denen die neuere Kunst berichtet. —

Kürzere Stücke für Pianoforte.

J. Schneider, 2 Notturno's.

Werk 1.

Ein Werk 1, das wie viele andere nicht hätte gedruckt werden sollen. Der Componist, muthmaßlich auch noch jung, verlangt vom Spieler nicht minderes als etwa Henselt, wofür er ihm aber, statt wie dieser Blumen, eine Handvoll Heu in die Hand drückt. Wollte er als Componist vorwärtsschreiten, würden wir ihm rathen, im Umfang von vielleicht vier Octaven zu componiren und die Hände nicht unnöthig über eine einzige auszuspannen. Muthet uns z. B. Chopin zu, nachdem er uns ein Stück hindurch in's Feuer gebracht, zum Schluß noch zu spielen:



so thun wir's gern; nicht aber wenn es uns Hr. Schneider vorschreibt. Umsonst will sich Niemand anstrengen, und wer viel verlangt, muß viel geben. Die Notturno's haben übrigens Ueberschriften: — Abendliche Wasserfahrt, Ich denke Dein, Abendgruß an Sie, — entbehren aber aller feineren Charakteristik. Einige weichliche Melodieenkraft wollen wir dem Componisten nicht ganz absprechen, deren Genuß aber, wie gesagt, vom Spieler mit Aufbietung seiner ganzen Leibeskräfte theuer genug erkauft werden muß. Auf diesem Wege schreite er nicht weiter. —

Ignaz Tedesco, Serenade.

Werk 8.

Auch der Componist dieses Stückes, brächt' er es uns vielleicht als Abendmusik, dürfte keiner großen Lobrede dafür gewärtig sein, und ich würde von oben herab etwa folgendermaßen danken: „die Aufmerksamkeit verdient alle Anerkennung, wer aber kein Musiker ist, sollte nicht musiciren, und wer Serenaden bringen will, muß seiner Sache gewiß sein, damit man nicht die Fenster schließe, statt gewünschtermaßen öffne," womit ich auch die meinigen schließen würde, den Serenadenmann allen guten Geistern empfehlend. Mit andern Worten: auch dieses Stück hätte ungedruckt bleiben sollen, und es ist

wahrhaft Schade um die verschwenderische Titelpracht, die der Verleger daran gesetzt. —

Louis Lacombe, Caprice.

Werk 2.

So sehr wir Charakteristisches lieben, so sähen wir von manchen jungen Componisten bei weitem lieber, daß sie uns vierstimmige Choräle brächten zur Recension, als Tonmalereien, die obendrein nur der Titel verheißt. Die Caprice heißt nämlich wunderlichermaßen: Les Adieux à la patrie, wo man mit Billigkeit auf etwas Adagiomäßiges, Elegisches hoffen darf, statt dessen uns der junge Componist eine wild-springende Etude in Emoll hinwirft. Unter seinen Fingern (er ist ein ausgezeichneter Spieler) mag sie eine Weile täuschen; aber (sagt Goethe) o wie traurig sieht es schwarz auf weiß sich an. Ein gewisses musikalisches Gefühl wollen wir dem Componisten zugestehen; es bedürfte aber der sorgfältigsten Pflege; jetzt schwankt es noch zwischen allen Stylen und Schulen herum und löst sich zuletzt in hohlen Schülerpathos auf. Könnte man doch, wie wir schon andeuteten, beim Bundestage bewirken, daß kein Verleger eher von jungen Componisten druckte, ehe sie einen Band ordentlicher vierstimmiger Choräle vorgelegt; wir würden dann auch bessere Capricen haben. —

Walther v. Goethe, Allegro.

Werk 2.

Ein großer Name ist eine gefährliche Erbschaft, wie schon oft geäußert worden. Wir begrüßen in obengenanntem Componisten einen Enkel Goethe's, der ihn als Kind noch scherzweise seinen „Musiker" nannte, mit seinem prophetischen Geiste vielleicht vorhersehend, daß sich Walther einmal ganz der Musik widmen würde, für die er schon in frühesten Jahren Anlage zeigte. Ob nun Goethe'sches Blut in ihm fließt, läßt sich nach einer so kleinen Arbeit freilich nicht ermessen. Das Allegro hat Bewegung, die im Verlauf sogar etwas Tanzartiges annimmt; erfreulich daran ist besonders die natürliche Haltung, der leichte melodische Fluß. Der Componist, nicht viel über 20 Jahre zählend, hat aber bereits sich auch in größeren Werken, sogar in der Oper versucht, und wie er fleißig ist, weiß Schreiber dieser Zeilen auch, so daß wir denn, Erfreuliches erwartend, bald mehr von seinen Leistungen berichten zu können hoffen. —

Alexander Fesca,

2 Notturno's. Werk 5. — 3 Salonstücke. Werk 7.

Die ersten Arbeiten, die uns von diesem vielversprechenden Talente zu Gesicht kommen. Der Componist ist, wie wir hören, ein Sohn des verstorbenen liebenswür-

digen Musikers Feska und hat sich unter solcher Aufsicht vielleicht frühzeitig schon von den Vortheilen angeeignet, die sich andere durch ihre Geburt weniger Begünstigte erst später erwerben. Die vorliegenden Compositionen, wenn auch nicht überall eigenthümliche Kraft und Kunstansicht verrathend, tragen doch alle einen frischen Lebenskeim in sich und lassen uns oft in ein wenn auch noch beherrschtes, doch reiches musikalisches Gemüth blicken. Die Stimmungen, die sie aussprechen, sind vorherrschend lyrisch; in den Salonstücken hat sie der Componist durch Ueberschriften aus Gedichten von Heinrich Schütz genauer bezeichnet. Zu den Notturno's bedurfte es keiner Worte; sie schlagen durchaus den alten bekannten Ton an, der uns von Field her noch lieb ist. In beiden Compositionsheften erinnert vieles an Henselt; die Salonstücke sind vom Componisten selbst Souvenir à Henselt genannt, wodurch er den Verdacht einer absichtlichen Täuschung von vorn herein entfernt. Die Keime zum ersten findet man, bis auf den Unterschied der Tonarten, beinahe wörtlich in einem früher in unsern Beilagen gegebenen Impromtu von Henselt in C moll. Doch scheint der Componist auch andern Vorbildern nachzueifern, so Mendelssohn; auch Bennett's Compositionen scheinen ihm nicht unbekannt; ein Geschmack, den wir auch nimmer tadeln wollen. Wie dem sei und wie viel fremde Einflüsse den auch noch jungen Künstler beherrschen mögen, es bleibt dennoch genug übrig, um daraus schöne Hoffnungen für seine Zukunft zu schöpfen. Auch

sind neuerdings schon umfangreichere Werke, so zuletzt ein Sextett von ihm erschienen, und daß eine größere Oper in Braunschweig demnächst zur Aufführung kommen soll, meldete die Zeitschrift schon früher. So machen wir denn mit Freude auf den jungen Componisten aufmerksam, der schon den Vortheil eines bekannten und geschätzten Namens mit auf die Welt gebracht, den er mit Ehren zu führen berufen scheint. —

Julie von Webenau, geb. Baroni Cavalcabo, Phantasiestücke.

Werk 25.

Der frühere Name der verehrten Frau kam schon öfters in der Zeitschrift vor. Ihre glücklichen musikalischen Anlagen hat sie namentlich in vielen Liedern geltend gemacht, beinahe den besten, die uns neuerer Zeit die Kaiserstadt geliefert, obwohl dort andere an der Tagesordnung sind. Auch als Instrumentalcomponistin gebührt ihr ein Rang in den Vorderreihen der Componistinnen. Ein Musikstück gut anzulegen und abzurunden, versteht sie vor Allen; sie schreibt eine gewählte Harmonie, elegant, oft zart; ihre Melodieen sind innig, manchmal an italiänische Weiche anklingend. Man hat componirende Damen oft in Verdacht, daß sie sich anderwärts Raths erholen, und die letzte Feile einer andern Hand überlassen. Der Schreiber dieser Zeilen weiß ge-

nau, wie Alles, was die Componistin gibt, auch ihr alleiniges Eigenthum ist, wenn schon ihr früherer Lehrer, bekanntlich Mozart's Sohn, noch jetzt in ihrer Umgebung lebt. Das Heft, das mir vorliegt, besteht aus zwei ausgeführten größeren Sätzen, deren einer l'Adieu, der andere le Retour überschrieben ist. Die Ueberschriften scheinen später hinzugekommen und treffen den Charakter der Musik nur im Allgemeinsten. Eine Erinnerung an Beethoven's bekannte ähnlich genannte Sonate ist dabei nicht im Spiel. Beide Sätze aber sind eigenthümlich, charakteristisch und kaum zu vergreifen. Wir wünschen oft Gelegenheit zu haben, von den Arbeiten der musikvollen Dilettantin berichten zu können. —

C. G. Lickl, Ischler Bilder. Mit Dichtungen von Sephine.

Werk 57.

Der Componist, als Lehrer und Tonsetzer in Wien bekannt und geschätzt, hat hier sechs sehr artige, anmuthige Idyllen geliefert, die, zunächst durch eine der reizendsten Gegenden Oesterreichs hervorgerufen, auch über die Gränzen seines Vaterlandes hinaus auf freundliche Aufnahme rechnen dürfen. Die einzelnen Nummern sind durch Gedichte von Sephine eingeleitet, und wie diese zart und sinnig, dabei einfach und ohne Ansprüche. Die Compositionen kommen aus dem Herzen und scheinen

sämmtlich mit Lust in froher Stunde geschaffen. Von schlagender Originalität zeugt die Musik nicht und folgt eben den Dichtungen; aber die Idee, Gedichten selbstständige Musik unterzulegen, eine Reihe zu finden und sie artig zum Ganzen zu schließen, ist eine seltenere und nachahmungswerthe. Als Clavierstücke insbesondere zeigen sie eine gründliche Bildung, die auch von Neuem benutzt, wie denn aus ihnen besondere Vertrautheit mit Franz Schubert und dessen Uebertragung durch Lißt hervorleuchtet. Lernenden mögen die Idyllen mit Nutzen und gewiß zu ihrer Freude in die Hände gegeben werden; nicht schwieriger, als Czerny'sche und Hünten'sche Sachen, haben sie ungleich mehr Gehalt und geistigen Reiz. Die letzte Nummer „Am Kalvarienberg" ist dieselbe, die Lißt in einem seiner Wiener Concerte öffentlich gespielt, obwohl ich, sollte ich einer einzelnen der Idyllen den Vorzug geben, mich für die erste „Am Wolfgangsee" entscheiden würde, die mir im Ganzen, wie im Detail, die zarteste, frischeste und gelungenste scheint. —

H. W. Veit,

Notturno. Werk 6. — Einleitung und Polonaise. Werk 11.

Von diesem jungen Prager Tonsetzer waren bisher nur Violinquartette bekannt und geschätzt; es hat sein Gutes, wenn sich der Componist in möglichst vielen

Fächern versucht, wie für ihn selbst, so für das Publicum. Thut er's nicht, so verfällt er oft in stereotype Formen, in Manier, wie es noch lebende Beispiele gibt. Wir finden Hrn. Veit auch auf der Claviatur wohl bewandert und unterhaltend; er schreibt leicht, bequem, gefällig, recht nach Art der Böhmen und für das Böhmerland, wo Musik so viel gepflegt und gehört wird, wie denn seine Hauptstadt Prag in neuerer Zeit eine Menge junger talentvoller Componisten aufzuweisen hat, daß sie sich ungescheut wohl mit dem größeren Wien messen kann. In den beiden angezeigten Stücken erhält man genau was die Titel ankündigen, ein Notturno voll natürlichen Gesanges, das sich vollkommen abschließt; eine Polonaise mit echtem Tanzschritt, durchaus freundlichen, behaglichen Charakters. Wir wüßten an beiden nichts zu ändern; der Componist leistete eben was er wollte, was er konnte, und wer dies vermag, auch im kleinen Kreise, hat immer auf Anerkennung zu rechnen. —

Eduard Franck,

Capriccio. Werk 2. — 3 Charakterstücke. Werk 3.

Das erste Werk dieses gleichfalls noch jungen Componisten, zwei Hefte Studien, besprach die Zeitschrift schon früher, und wies auf ihn als einen der fleißigsten und weitgediehensten Schüler Mendelssohns, als den er sich uns, nur in höherem Grade, auch in seinen

beiden neusten Werken zeigt. Ueberall nämlich sieht man ihn auch in diesen die Richtung des Lehrers mit so viel Hingebung verfolgen, daß sich manche Sätze mit welchen aus der Jugendzeit, oder richtiger Knabenzeit Mendelssohn's verwechseln ließen; dabei gibt er aber auch Eigenes genug, daß sich gewiß annehmen läßt, er werde sich nach und nach immer mehr von seinem Vorbilde loslösen, so weit dies bei manchem angebornen Verwandten möglich ist. Dies angeborne Aehnliche zeigt sich im vorherrschend Verständigen und Ernsten bei einer sehr scharfen Combinationsgabe. Gewisse, nicht eben ungewöhnliche Gedanken durch die technische Behandlung, durch Feinheiten in der Harmonie ꝛc. interessant zu machen, versteht er schon vortrefflich. Wer dies in jungen Jahren gelernt hat, wird später mit seinem Gut um so freier zu schalten wissen, und bekommt dann auch wieder das Gemüth, das in den Lehrjahren des Künstlers sich so oft zurückdrängen muß, seinen Antheil am Werke, so wird der Componist, wie er jetzt Verstand und Geist erfreut, sodann auch den übrigen Menschen zu interessiren vermögen. Möge die nächste Zukunft diese Hoffnungen verwirklichen. Mit Freude hat die Zeitschrift immer den tüchtigen unter den jüngern Künstlern nachgespäht, mußte oft lange suchen, ehe sie reden und aufmuntern durfte; mit Freude macht sie nochmals auf diesen jungen Künstler aufmerksam, der ihr so viel Grund zur Auszeichnung gibt. Vom Einzelnen seiner letzten Compositionen zu sprechen, so ist es namentlich die 1ste

Caprice in Werk 3, der wir ein vorzügliches Lob spenden dürfen. In der Anlage an Mendelssohn erinnernd, ist sie doch eigenthümlich in ihren wechselnden Rhythmen, mit sichrer kecker Hand zum Schluß geführt, im besonderen durch seltnere harmonische Gänge reizend; sie namentlich gibt auch vom Studium Bach's ein Zeugniß. In solch funkelndes, geistreiches Figuren- oder Gruppenspiel, wie es sich in der Caprice hin und wieder bewegt, weiß nun freilich Mendelssohn z. B. wie auch andere Meister, oft einen zarten melodischen Gedanken zu werfen rc. Dies ist es, was der Componist, wenn es anders zu lernen ist, noch lernen möge: eine zarte Mittelfigur anbringen, eine ruhende gleichsam, um die die andern sich winden und kreisen. Mit Worten läßt sich dies so schwer aussprechen; doch wird uns der Componist sicher verstehen. Immerhin wirkt die Caprice, auch wie sie dasteht, und gespielt, wie sie soll, sogar bedeutend. Auch die zweite hat künstlerischen Werth, Einzelnes ist vortrefflich; doch verfließt der Schluß zu allgemein und im Hergebrachten. Die letzte Caprice ist ein Fugensatz, beinahe in Händel'scher Art, mit einem scharf geprägten Thema, das zu manchen feinen Wendungen Anlaß gibt, ein sehr werthvolles Stück bis auf einzelne gewöhnlichere Gänge. Die größere Caprice endlich, die eine besondere Opuszahl führt, theilt die Vorzüge, die wir dem Componisten schon zusprachen, in allen Beziehungen. Matter scheint mir nur die Einleitung, die vielleicht nach Vollendung des raschen Satzes erst hinzugekommen.

Im Uebrigen erinnert sie, wenn nicht im Einzelnen, doch im ganzen Zuschnitte an des Componisten Meister. Wir bedauern, daß sie nicht mit Begleitung des Orchesters geschrieben ist, was bei einiger Ausbreitung der Formen leicht zu machen war. Die Harmoniefolge S. 8, die zwei letzten Systeme, nach A und Fis führend, ist kühn; wir haben nichts dagegen. Den Schluß wird sich mancher Spieler dankbarer und brillanter wünschen; er lag sogar näher. Was gedruckt ist, läßt sich nun nicht ändern, weshalb wir dem jungen tüchtigen Künstler unser Lob nur noch einmal summarisch aussprechen wollen. — Wir wüßten den Cyklus nicht besser zu beschließen, als mit einigen Worten über einen noch wenig genannten Componisten, der uns vor Kurzem mit 4 vierhändigen Scherzo's überrascht, bei weitem die ausgezeichnetsten, die in dieser Gattung neuerdings geschrieben sind. Der Titel ist in's Deutsche übersetzt:

Hermann von Löwenskiold, 4 charakteristische Impromtu's in Form von Scherzo's.

Werk 8.

Scheint unsre Kunst doch bald in allen Deutschland nahe gelegenen Ländern Wurzel zu fassen, jetzt auch in den nördlicheren. Der Componist ist, seinem Namen nach zu urtheilen, ein Schwede. Ein Trio, das denselben Namen auf dem Titel führte, besprachen wir früher schon; wir wissen nicht, ob es auch derselbe Componist, jedenfalls aber einer, den wir mit Achtung begrüßen müssen. Ist

er Dilettant, so würden wir ihm jedenfalls, nach diesen Scherzo's allein, den ersten Rang unter allen für das Clavier componirenden anweisen; ist er Künstler, so mögen ihn seine Genossen als einen ebenbürtigen ohne weiteres in ihre Reihen aufnehmen. Seit lange ist mir keine Composition vorgekommen, mit der ich fast durchgehends so einverstanden bin, die mich so interessirt, mir wiederholt so wohlgethan, als diese. Es sind keine Wunderstücke und wollen's nicht sein; aber diesen gebildeten Ausdruck, dieses Maß, diesen Wohllaut, diese gute Art zu componiren mit einem Worte, findet man nicht aller Orten. Hier und da möchte man auf Moscheles als den Verfasser rathen, und dies namentlich manches Pikanten halber; doch haben sie noch mehr Gemüthliches, Unbefangenes. Dies heißt componiren, wenn auch im Kleinen: hier ist Vordergrund da, Perspective, Hintergrund, und das Ganze gefällig wirkend. Möchte der, wie gesagt, uns gänzlich unbekannte Künstler-Edelmann sich im Größeren üben, für Orchester schreiben; er hat die Mittel dazu; die, denen die Stücke noch unbekannt geblieben, sie sich je eher je lieber ansehen. Obendrein fehlt es für Lehrer wie für Lernende an guten mittelschweren vierhändigen Stücken, so daß auch weniger Ausgezeichnetes auf Verbreitung rechnen dürfte, um wie viel mehr diese, von denen wir mit dem Trost, daß es hier und dort noch treffliche Musikmenschen gibt, auf das achtungsvollste Abschied nehmen. —

Franz Lißt.

I.

Noch angestrengt von einer Reihe von 6 Concerten, die er in Prag während eines 8tägigen Aufenthaltes gab, kam Hr. Lißt vorigen Sonnabend in Dresden an. Kaum mag er irgendwo sehnlicher erwartet worden sein, als in der Residenz, wo Clavierspiel und Claviermusik vor allem geliebt wird. Montag gab er Concert; der Saal war glänzend und von den Vornehmsten der Gesellschaft, auch von mehren Mitgliedern der königl. Familie besucht. Alle Blicke hafteten auf die Thür, wo der Künstler eintreten sollte. Zwar sein Bild ist vielfach verbreitet und das von Kriehuber, der sein Jupiterprofil am schärfsten gefaßt, ein höchst treffliches; aber der Jupiterjüngling selbst interessirt doch immer noch ganz anders. Man spricht viel von der Prosa jetziger Tage, von Hof- und Residenzluft und Eisenbahngeist, aber es komme nur der Rechte und wir lauschen andächtig jeder seiner Bewegungen. Wie nun erst bei diesem Künstler, von dessen

Wunderthaten schon vor zwanzig Jahren berichtet wurde, dessen Namen man immer neben den bedeutendsten zu hören gewohnt war, vor dem sich wie vor Paganini alle Parteien verneigten und auf einen Augenblick versöhnt schienen! So rief ihm denn die ganze Versammlung bei seinem Eintritt begeisternd zu, worauf er anfing zu spielen. Gehört hatte ich ihn schon vorher; aber es ist etwas anderes, der Künstler einem Publicum, oder Einzelnen gegenüber, — auch der Künstler ein anderer. Die schönen hellen Räume, der Kerzenglanz, die geschmückte Versammlung, dies alles erhöht die Stimmung des Gebenden wie der Empfangenden. Nun rührte der Dämon seine Kräfte; als ob er das Publicum prüfen wollte, spielte er erst gleichsam mit ihm, gab ihm dann Tiefsinnigeres zu hören, bis er mit seiner Kunst gleichsam jeden einzeln umsponnen hatte, und nun das Ganze hob und schob, wie er eben wollte. Diese Kraft, ein Publicum sich zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu lassen, mag wohl bei keinem Künstler, Paganini ausgenommen, in so hohem Grade anzutreffen sein. Ein Wiener Schriftsteller hat Lißt'en in einem Gedicht besungen, das aus nichts als aus den einzelnen Buchstaben des Namens angehängten Beiwörtern besteht; das Gedicht, geschmacklos an sich, hat aber sein Richtiges; wie aus einem Wörterbuche, in dem wir blättern, rauschen uns wie dort die Buchstaben und Begriffe, so hier die Töne und Empfindungen dazu entgegen. In Secundenfrist wechselt Zartes, Kühnes,

Duftiges, Tolles: das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister. Ueber alles dieses ist schon hundertmale gesprochen worden, und die Wiener namentlich haben dem Adler auf alle mögliche Weise beizukommen versucht, durch Nachfliegen, mit Stricken und Heugabeln und Gedichten. Aber man muß das hören und auch sehen, Lißt dürfte durchaus nicht hinter den Coulissen spielen; ein großes Stück Poesie ginge dadurch verloren.

Er spielte und accompagnirte das Concert vom Anfang bis zum Schluß ganz allein. Wie Mendelssohn einmal die Idee gehabt haben soll, ein ganzes Concert zu componiren mit Ouverture, Gesangstücken und anderem Zubehör (man kann die Idee getrost veröffentlichen zur Benutzung), so gibt auch Lißt sein Concert ziemlich immer allein. Nur Mad. Schröder-Devrient trat noch auf, weit und breit wohl die Einzige, die in solcher Nähe sich zu behaupten weiß. Es war der Erlkönig und einige kleine Lieder von Schubert, die sie im Vereine sangen und spielten.

Vom Eindrucke zu sprechen, den der außerordentliche Künstler in Dresden gemacht hat, so kenne ich den Beifallsthermometer des dortigen Publicums nicht genug, um darüber entscheiden zu können. Der Enthusiasmus wurde ein außerordentlicher genannt; freilich der Wiener schont seine Hände unter allen Deutschen wohl am wenigsten und hebt sich in Abgötterei wohl gar den geschlitzten Handschuh auf, mit dem er Lißt zu-

geklatscht. In Norddeutschland, wie gesagt, ist das anders.

Dienstag früh reiste Lißt nach Leipzig. Von seinem Auftreten daselbst das nächstemal.

II.

Vermöcht' ich es, Entfernten und Fremden, und darunter wohl manchen, die nie Hoffnung haben, diesen Künstler in Wirklichkeit zu sehen, und nun nach jedem Worte suchen, das über ihn gesprochen wird, — vermöcht' ich es, ihnen ein Bild des hervorragenden Mannes zu geben! Aber es hat seine Schwierigkeiten. Am leichtesten ließe sich noch über seine äußere Erscheinung sprechen. Man hat sie bereits vielfach zu schildern gesucht, den Kopf des Künstlers Schillerisch, auch Napoleonisch genannt, und wie alle außerordentliche Menschen einen Zug gemein zu haben scheinen, namentlich den der Energie und Willensstärke um Aug' und Mund, so treffen auch jene Vergleiche zum Theil. Namentlich gleicht er Napoleon, wie wir diesen als jungen General oft abgebildet sehen, — bleich, hager, bedeutend im Profil, den Ausdruck der Gestalt mehr nach dem Scheitel hinaufgedrängt. Auffallend ist auch die Aehnlichkeit Lißt's mit dem verstorbenen Ludwig Schunke, die sich auch tiefer auf ihre Kunst erstreckt, so daß ich oft bei Lißt's Spiel schon früher Gehörtes wieder zu hören

glaubte. Am schwierigsten aber läßt sich über diese Kunst selbst sprechen. Es ist nicht mehr Clavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugetheilt. Wie viele und bedeutende Künstler in den letzten Jahren an uns vorübergegangen sind, wie viel wir selbst besitzen, die Lißt'en in mancher Weise gleichstehen, an Energie und Kühnheit müssen sie ihm alle sammt und sonders weichen. Namentlich Thalberg hat man gern mit ihm in die Schranken stellen, beide mit einander vergleichen wollen. In der That braucht man nur beider Köpfe zu betrachten, um den Schluß zu ziehen. Ich erinnere mich des Ausspruchs eines bekannten Wiener Zeichners, der den Kopf seines Landsmanns nicht uneben mit dem „einer schönen Comteß mit einer Männernase" verglich, während er von Lißt's Kopfe sagte, daß er jedem Mahler zu einem griechischen Gott sitzen könne. Ein ähnlicher Unterschied gilt etwa von ihrer Kunst. Näher an Lißt steht schon Chopin als Spieler, der ihm wenigstens an feenhafter Zartheit und Grazie nichts nachgibt; am nächsten wohl Paganini und als Weib die Malibran, von denen beiden Lißt auch das Meiste genützt zu haben bekennt.

Lißt mag jetzt gegen 30 Jahr alt sein. Wie er schon als Kind ein Wunder genannt, wie er frühzeitig in die Fremde verschlagen wurde, wie später sein Name glänzend hier und dort neben den berühmtesten auftauchte,

oft auch wieder auf längere Zeit verscholl, bis dann Paganini erschien, der den Jüngling zu neuem Streben aufstachelte, wie er plötzlich vor zwei Jahren in Wien auftrat und die Kaiserstadt enthusiasmirte, — dies und anderes ist bekannt. Seit ihrem Bestehen hat die Zeitschrift dem Künstler zu folgen gesucht, hat nichts verheimlicht, was für und wider ihn laut wurde, obwohl sich bei weitem die meisten Stimmen und namentlich aller großen Künstler zum Lobe seines eminenten Talentes vereinigten. So kam er denn vor kurzem zu uns, mit den höchsten Ehren, die nur einem Künstler widerfahren können, bereits geschmückt, und feststehend im Ruhme; von jenen ihm neue zu bereiten, diesen erhöhen zu wollen, war schwer; leichter war es, daran rütteln zu wollen, wie es ja zu allen Zeiten Pedanten und Schelme gegeben. Auch das Letztere wurde hier versucht. Nicht durch Lißt's Schuld war das Publicum durch die Vorausverkündigungen unruhig, durch Fehler im Concertarrangement verstimmt worden. Ein als Pasquillant bekannter Mann machte sich das zu Nutze, anonym gegen den Künstler aufzuhetzen, und „wie Lißt nur zu uns gekommen wäre, seine unersättliche Habgier zu befriedigen." Gedenken wir der Unwürdigkeit nicht weiter.

Das erste Concert am 17ten bot einen sonderbaren Anblick. In krauser Fülle stand die Menge durcheinander. Der Saal schien ein ganz anderer. Das Orchester war zu Plätzen für die Zuhörer benutzt. Dazwischen nun Lißt.

Er fing mit dem Scherzo und dem Finale der Pastoralsymphonie von Beethoven an. Die Wahl war launisch genug und nicht glücklich aus vielen Gründen. Im Zimmer, unter vier Augen mag die sonst höchst sorgsame Uebertragung das Orchester vergessen lassen; im größeren Saal aber, an derselben Stelle, wo wir die Symphonie so oft und vollendet schon vom Orchester gehört, trat die Schwäche des Instrumentes um so fühlbarer hervor, und um so mehr, je mehr die Uebertragung auch die Massen in ihrer Stärke wiederzugeben versucht; ein einfacheres Arrangement, ein Andeuten hätte hier vielleicht sogar mehr gewirkt. Dennoch, versteht es sich, hatte man den Meister auf dem Instrumente herausgehört; man war zufrieden; man hatte ihn wenigstens die Mähnen schütteln gesehen. Im Bild zu bleiben, so zeigte sich bald der Löwe gewaltiger. Dies in einer Phantasie über Thema's von Paccini, die er in außerordentlicher Weise spielte. Aber alle die erstaunliche verwegene Bravour, die er hier zeigte, möchte ich noch opfern für die zauberhafte Zartheit, wie sie sich in der folgenden Etude aussprach. Chopin ausgenommen, wüßte ich, wie gesagt, Niemanden, der ihm hierin gleichkäme. Er schloß mit dem bekannten chromatischen Galopp, und spielte, als der Beifall nicht enden wollte, noch seinen bekannten Bravourwalzer.

Erschöpfung und Unwohlsein hielten den Künstler ab, das Tages darauf versprochene Concert zu geben. Einstweilen war ihm ein musikalisches Fest bereitet wor-

den, was Lißt'en selbst, wie allen Anwesenden, wohl ein unvergeßliches bleiben wird. Der Festgeber[1] hatte lauter dem Gaste noch unbekannte Compositionen zur Aufführung gewählt: die Symphonie von Franz Schubert, den Psalm „wie der Hirsch schreit," die Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt," drei Chöre aus Paulus, und zum Schluß das D moll-Concert für 3 Claviere von Sebastian Bach. Letzteres spielten Lißt, Mendelssohn und Hiller. Es schien alles wie aus dem Augenblicke hervorgewachsen, nichts vorbereitet; drei glückliche Musikstunden waren's, wie sie sonst Jahre nicht bringen. Zum Schluß spielte auch Lißt noch allein, und wundervoll genug. In freudigster Erregung trennte sich die Versammlung, und der Glanz und die Heiterkeit, die sich in Aller Augen spiegelte, möge dem Geber ein Dank sein für die Huldigung, die er dem berühmten Kunsttalente eines Anderen an jenem Abende darbrachte.

Die genialste Leistung Lißt's aber stand uns noch bevor: Weber's Concertstück, mit dem er in seinem zweiten Concert anfing. Wie denn an diesem Abend Virtuose wie Publicum in besonders frischer Stimmung schienen, so überstieg der Enthusiasmus während des Spielens und zum Schluß auch beinahe alles hier Erlebte. Wie Lißt gleich das Stück anfaßt, mit einer Stärke und Großheit im Ausdruck, als gälte es eben einen Zug auf den Kampfplatz, so führt er es von

---

1) F. Mendelssohn.

Minute zu Minute steigend fort bis zu jener Stelle, wo er sich wie an die Spitze des Orchesters stellt und es jubelnd selbst anführt. Schien er an dieser Stelle doch jener Feldherr selbst, dem wir ihn an äußerer Gestalt verglichen, und der Beifall darauf an Kraft nicht unähnlich einem „Vive l'empereur." Der Künstler gab noch eine Phantasie über Thema's aus den Hugenotten, das Ave Maria, Ständchen, und auf Verlangen des Publicums noch den Erlkönig von Schubert. Das Concertstück aber war und blieb die Krone seiner Leistungen.

Von wem der Gedanke des Blumengeschenkes ausgegangen, das ihm nach dem Schluß des Concertes durch die Hand einer beliebten Sängerin überreicht worden war, weiß ich nicht; unverdient war der Kranz gewiß nicht. Wie viel enges und hämisches Wesen gehört dazu, solche freundliche Aufmerksamkeit bekritteln zu wollen, wie es in einer Bemerkung eines hiesigen Blattes geschehen ist. An die Freuden, die euch der Künstler bereitet, hat er sein Leben gesetzt; von den Mühen, die ihm seine Kunst gekostet, erfahrt ihr nichts: er gibt euch das Beste, was er hat, die Blüte seines Lebens, das Vollendete; und wir wollten ihm dann nicht einen einfachen Blumenkranz gönnen? Lißt blieb auch nichts schuldig. In sichtlicher Freude über den feurigen Empfang, der ihm im 2ten Concerte geworden war, zeigte er sich schnell bereit, noch ein drittes zu geben für irgend eine milde Stiftung, deren Wahl er der Bestimmung Einsichtiger überließ. So spielte er vergangenen

Montag noch einmal zum Besten des Pensionsfonds für kranke und alte Musiker, nachdem er den Tag vorher ebenfalls für die Armen ein Concert in Dresden gegeben hatte. Der Saal war gedrängt voll; der Zweck, dem es galt, die Wahl der Stücke, das Mitwirken unserer ausgezeichnetsten Sängerinnen, und vor Allem Lißt's selbst, hatten die Theilnahme an dem Concert erhöht. Noch erschöpft von der Reise, von dem vielen Concertspielen in den vorigen Tagen, kam Lißt des Morgens an und ging bald darauf in die Probe, so daß ihm bis zur Concertstunde nur wenig Zeit übrig blieb. Ruhe gönnte er sich gar keine. Ich darf dies nicht unerwähnt lassen; ein Mensch ist kein Gott, und die sichtliche Anstrengung, mit der Lißt des Abends spielte, war nur die natürliche Folge so vieler vorangegangenen. In freundlicher Gesinnung hatte er sich zu seinem Concerte von Compositionen dreier hier anwesender Componisten gewählt, von Mendelssohn, Hiller, und von mir: von Mendelssohn dessen neustes Concert, von Hiller Etuden, von mir mehre Nummern aus einem älteren Werke, Carnaval geheißen. Zum Erstaunen mancher schüchternen Virtuosen mög' es hier stehen: Lißt spielte fast sämmtliche Compositionen so zu sagen vom Blatt. Die Etuden und den Carnaval hatte er flüchtig wohl schon früher gekannt, Mendelssohn's Composition aber erst wenige Tage vor dem Concerte kennen gelernt; vielfach angesprochen, hatte er aber zum eigentlichen Studiren in so kurzer Frist unmöglich Zeit finden können. Meinem

leisen Zweifel, ob überhaupt so rhapsodisches Carnavalleben auf eine Menge Eindruck machen könne, begegnete er durch seine feste Meinung, er hoffe es. Dennoch glaub' ich, hat er sich getäuscht. Nur einige Worte über die Composition, die ihre Entstehung einem Zufall verdankt. Der Name eines Städtchens, wo mir eine musikalische Bekanntschaft lebte, enthielt lauter Buchstaben der Tonleiter, die gerade auch welche meines Namens waren; so entstand eine jener Spielereien, wie sie seit Bach's Vorgang nichts neues mehr sind. Ein Stück ward nach dem andern fertig, und dies gerade zur Carnavalszeit 1835, überdies in ernster Stimmung und eigenen Verhältnissen. Den Stücken gab ich später Ueberschriften und nannte die Sammlung Carnaval. Mag manches darin den und jenen reizen, so wechseln doch auch die musikalischen Stimmungen zu rasch, als daß ein ganzes Publicum folgen könnte, das nicht alle Minuten aufgescheucht sein will. Dies hatte mein liebenswürdiger Freund, wie gesagt, nicht berücksichtigt, und mit so großem Antheil, so genialisch er spielte, der Einzelne war vielleicht damit zu treffen, die ganze Masse aber nicht zu heben. Anders war es schon mit den Etuden von Hiller, die in eine bekanntere Form einschlagen; eine in Des dur, und eine in E moll, beide sehr zart und charakteristisch, erwarben sich warme Theilnahme. Das Concert von Mendelssohn war bereits durch den Componisten selbst bekannt in seiner ruhigen Meisterklarheit. Lißt spielte, wie gesagt, die Stücke beinahe vom Blatt.

Es thut ihm dies Niemand so leicht nach. Im vollen Glanze seiner Virtuosität zeigte er sich noch im Schlußstück, dem Hexameron, — einem Variationencyklus von Thalberg, Herz, Piris und Lißt selbst. Man muß es bewundern, wo L. noch die Kraft hernahm, das Hexameron zur Hälfte zu wiederholen und dann noch den Galopp zur Freude des Publicums. So gern hätte ich gewünscht, daß er auch von Chopin's Compositionen, die er unvergleichlich und mit größter Liebe spielt, öffentlich vorgetragen hätte. Auf seinem Zimmer gibt er freundlich alles was man von Musik von ihm zu hören wünscht. Wie oft hab' ich ihm da mit Bewunderung zugehört!

Dienstag Abend verließ er uns.

Gutenbergfest in Leipzig.

Auch unsere Kunst hat das Fest verherrlichen helfen, wie sie ja in Freud' und Leid sich wunderkräftig zeigt, den Einzelnen wie die große Masse zu heben versteht. Daß im Augenblick gerade zwei Componisten in unserer Mitte leben, von denen der eine durch glückliches Schaffen in seinem Kreise sich in ganz Deutschland bereits bekannt gemacht, der andere europäischen Ruf hat, und die für die Feier zu interessiren es nur einer Anregung bedurfte, mag als ein freundlicher Zufall betrachtet werden. Gewiß ist der musikalische Theil des Festes nicht der geringste und war auch Alles in diesem Sinne angeordnet worden.

Zur Vorfeier, Dienstag Abend, hatte Hr. Albert Lortzing eine neue komische Oper „Hans Sachs" geschrieben, die die früheren desselben Componisten an Frische, Leichtigkeit und Lieblichkeit noch übertreffen soll. Ich selbst konnte der Vorstellung nicht beiwohnen. Die Aufführung soll aber höchst erfreulich gewesen sein, und hat dem Componisten reichen Lohn gebracht. Mehre

Nummern wurden Da Capo verlangt, und Beifall durch Kränzewerfen und Hervorruf blieben nicht aus. Es steht uns in den nächsten Tagen eine zweite Aufführung bevor. Zur eigentlichen Feier, der Enthüllung der arbeitenden Presse und der Gutenbergstatue, welcher früh 8 Uhr eine kirchliche, durch eine Gelegenheitscantate des Directors des Zittauer Sängervereins Hrn. Richter eingeleitet, vorangegangen war, hatte Hr. Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy eine Cantate für zwei Männerchöre mit Begleitung von Posaunen 2c., nach Worten des Hrn. M. Prölß in Freiberg, componirt, die Mitwoch früh auf offenem Markte gesungen wurde. Der erst unfreundliche Himmel hatte sich aufgeklärt; es war ein erhebender Anblick. Das eine Chor dirigirte Hr. Dr. Mendelssohn, das andere Hr. Concertmeister David. Wie schwer Musik unter freiem Himmel wirkt, weiß Jeder. Hundert Stimmen mehr oder weniger bringen kaum eine Schattirung mehr oder weniger hervor. Die Composition, so freudig und charakteristisch an sich, hätte auf solchem Raume aus wenigstens tausend Kehlen klingen müssen. Dies sind aber kühne Wünsche, die man höchstens aussprechen, nicht fordern darf. Wo aber Musik am meisten ergriffen haben würde, im Moment nach der Enthüllung, da fehlte sie; dies hatte man sich entgehen lassen. Das Volk war in diesem Augenblick auf der Höhe der Aufregung; eine einfallende Musik, vielleicht gerade nach der Melodie „eine feste Burg,“ die später gesungen wurde, müßte hier

herrlich gewirkt haben. Der übrige Tag verging unter den Festlichkeiten, über die andere öffentliche Blätter berichten werden.

Gestern Nachmittag fand nun die eigentliche große Musikaufführung in der Thomaskirche Statt, an der Stelle, wo Sebastian Bach so oft seine hohe Kunst ausgeübt hat, die jetzt sein geliebtester und liebendster Zögling, die großen Massen mit energischer Hand leitend, eingenommen hatte. Die Aufführung war höchst glänzend, alle Räume der Kirche gefüllt. Chor und Orchester mochten über 500 stark sein. Die aufgeführten Musikwerke waren die Jubelouverture von Weber, am Schluß im God save the king durch die Orgel begleitet, das Dettinger Te Deum von Händel, und ein „Lobgesang" von Mendelssohn. Ueber die beiden ersten, weltbekannten Compositionen brauchen wir nichts zu sagen. Die letztere aber war neu und eigens zu dem Feste von dem Meister vollendet worden; einige Worte darüber dürften seinen fernen Verehrern willkommen sein. Der Componist, der seine Werke immer so treffend zu bezeichnen weiß, hat sie selbst „Lobgesang" genannt. Dem eigentlichen Gesange gingen aber drei symphonistische Orchestersätze voraus, so daß die Form der 9ten Beethoven'schen Symphonie zu vergleichen ist, bis auf den hervorzuhebenden Unterschied, der im Symphonistischen noch nicht versucht ist, daß sich die drei Orchestersätze ohne Pausen an einander schließen. Die Form des Ganzen konnte für diesen Zweck nicht glücklicher ge-

funden werden. Enthusiastisch wirkte das Ganze und gewiß ist das Werk, namentlich in den Chorsätzen, seinen frischesten, reizendsten beizuzählen. Was dies nach so großen Leistungen heißen will, mag sich jeder, der dem Gange seiner Schöpfungen zugesehen, selbst sagen. Einzelnes heben wir nicht hervor: doch — jenen mit Chor unterbrochenen Zweigesang „ich harrete des Herrn,“ nach dem sich ein Flüstern in der ganzen Versammlung erhob, das in der Kirche mehr gilt als der laute Beifallruf im Concertsaal. Es war wie ein Blick in einen Himmel Raphael'scher Madonnenaugen. So hat denn die große Erfindung des Lichts, deren Feier wir beginnen, auch ein Werk des Lichts hervorgerufen, für das wir alle seinem Schöpfer unsern neuen Dank aussprechen müssen; so laßt uns, wie der Künstler die Worte so herrlich componirt, immermehr „ablegen die Werke der Finsterniß und anlegen die Waffen des Lichts.“ —

Dänische Oper.

Der Rabe: Oper in 3 Acten v. J. P. E. Hartmann. Werk 12.

Der Musikverein in Copenhagen fährt, gleich wie die niederländische Gesellschaft, in dem rühmlichen Bestreben fort, durch Herausgabe größerer Werke einheimische Talente aufzumuntern und bekannt zu machen. Zwei von dem nämlichen Verein früher edirte Opern „Adelheid“ von Kuhlau, und „Floribella“ von Weyse besprachen wir schon in älteren Jahrgängen. Diesmal hat die Wahl eine Oper des Hrn. Hartmann getroffen, eines gleichfalls in diesen Blättern schon mehrmals genannten jungen Copenhagner Componisten, dessen tüchtiges Streben es verdient, daß ihm auch deutsche Kunstverwandte Aufmerksamkeit schenken.

Lobend müssen wir vor allem des Textes erwähnen. Der Dichter hat eine Zauberoper gegeben, aber keine kindische, tolle, wie deutsche so oft dem Componisten anbieten, sondern eine, die Sinn und Verstand hat, und überdies poetischen Gehalt. Man findet des besten

Dichters würdige Gedanken darin, überhaupt eigenthümliches Leben; auch der Dialog, so selten er vorkömmt, ist mit Geist und Witz geschrieben.

Die Handlung des Stückes ist einfach. Fürst Millo hat den Lieblingsraben des Zauberers Norando getödtet, der, unbarmherzig genug, ihn deshalb verdammt, sein Leben „in Wahnsinn, Angst und Schmerzen" so lange zuzubringen, bis er ein Weib findet, das genauer beschrieben wird. Millo hat einen Bruder Jennaro; sie lieben sich auf das innigste. Da der Fluch anfängt in Erfüllung zu gehen, so bemüht sich Jennaro das Weib zu finden, das seinen Bruder vom Fluch befreien kann, und erkennt, von einem alten Manne aufmerksam gemacht, dieses in Armilla, die gerade die Tochter des Zauberers ist. Als Kaufmann verkleidet, lockt er sie auf sein Schiff und will sie nun seinem Bruder zuführen. Auf die Klagen Armilla's entdeckt ihr Jennaro den Grund der Entführung, worauf ihm Armilla verzeiht, ihn aber auch vor der Rache ihres Vaters warnt. Jennaro, nicht zufrieden, seinen Bruder durch ein Weib von seiner Krankheit zu erlösen, will ihn auch durch das Geschenk eines Rosses und eines Falken erfreuen; die schönsten Thiere, die er je gesehen. Da steigen aber bald die Meerweiber auf und singen: Roß, Falke und Weib würden seinem Bruder den Tod bringen: sobald er (Jennaro) dies aber verriethe, würde er zu Stein verwandelt. Jennaro, um seinen Bruder zu retten, tödtet den Falken und das Roß; sein angstvolles Wesen fällt indeß Millo

auf, der nun Armilla gesehen, sie feurig liebt, und von ihr wieder geliebt wird. Nach und nach steigert sich der Verdacht in Millo, daß am Ende Jennaro selbst Armilla liebe. Bruderschmerz, Verzweiflung. Jennaro will nun auch verhüten, daß das Hochzeitfest dem Leben seines Bruders gefährlich werde, und stürzt, auf einem unterirdischen Gange in das Schlafgemach seines Bruders gekommen, und bewaffnet auf die Vampyren, die sich schon um das Bett des schlafenden Millo versammelt haben. Er vertreibt sie. Millo, aufwachend, nimmt dies für einen Angriff auf sein Leben aus Eifersucht und will Jennaro dafür bestrafen. Auf das Aeußerste gebracht und um seine Unschuld darzuthun, gesteht nun Jennaro, was ihm die Meerweiber verkündet. Kaum hat er sein Geständniß beendigt, als er auch zur Bildsäule verwandelt wird. Norando kommt jetzt wieder zum Vorschein und sagt dem untröstlichen Millo: im Schicksalsbuche sei der Fluch geschrieben, „des Raben Tod, Armilla's Raub, Millo's Schmerz und seiner (Norando's) eigenen Rachsucht wohlverdiente Strafe," Jennaro aber werde erlöst, sobald Millo seine Braut selbst tödte. Millo weigert sich dessen, will lieber selbst sterben. Armilla tritt herein, erfährt was vorgegangen, und will, um Jennaro zu befreien, sich selbst den Tod geben. Im Augenblick, wo sie dazu ansetzt, entreißt ihr Norando den Dolch; im Augenblick wird auch Jennaro wieder lebend. Der Schicksalspruch ist erfüllt. Der Vater versöhnt sich. Das Hochzeitfest wird mit Jubel begangen.

Der Dichter also hat in mährchenhaftem Gewande das Bild einer idealen Geschwisterliebe aufstellen wollen und der Componist ihn verstanden. Jennaro ist die schönste und dankbarste Rolle der Oper geworden; die des Millo und der Armilla bieten nicht minder interessante Seiten. Einige Nebenfiguren bringen Abwechselung, wie man denn der verständigen, ruhigen Anordnung des Ganzen, wie gesagt, nur Beifall spenden kann.

Ein junger Componist nun, dem es zum erstenmal in den Sinn kommt, für die Bühne zu schreiben, hat vorzüglich zweierlei im Auge, einmal seine ganze Kunst anzubringen, dann auch zu wirken, zu gefallen. Das Erstere wird nicht selten die Klippe des Letztern. Wie viel, was man gelernt hat, was man kann, muß man verläugnen, wegwerfen, wenn es die Belebung und Entflammung des Publicums gilt! Hr. Hartmann schrieb bisher nur für die Kammer; irren wir nicht, so verwaltet er sogar eine Organistenstelle, und zwischen Orgel und Theater liegt freilich eine große Strecke. Wie nun schon die Ausführung jeder größeren Arbeit, geschähe sie auch mit geringeren Kräften, uns Achtung abzwingt, so noch mehr diese, zu deren Vollendung wenn auch keine Genienkräfte ihre Flügel herliehen, so doch jene Hebel beitrugen, wie sie angebornes, durch Fleiß und Studium gekräftigtes Talent so sicher unterstellt. Es ist keine Kleinigkeit, eine Oper. Man stelle den besten Musiker auf das Theater: er wird hunderterlei verkehrt machen; er darf nicht zu viel geben; die Stimmen

müssen ruhen; das Orchester muß seine Pausen haben. Schon das Oekonomische, das Bühnengerechte, welche Ueberlegung, welche Erfahrung erfordert es! Ehe der Musiker zu glänzen anfangen kann, will erst der Theaterdirector befriedigt sein. Wie viel schöne Musik muß oft geopfert werden, wenn der Componist über die Musik die Bühne vergaß, für die er schrieb! Und so braucht es oft noch lange Arbeit, ehe die fertige Musik in's wirkliche Leben vor das Publicum treten kann.

Der einfache, verständige Text kam dem Componisten nun sehr zur Hülfe. Die Charaktere sind vom Dichter mit fester Hand ausgeprägt; die Aufgabe, ein inniges, brüderliches Verhältniß zu schildern, mochte den Componisten besonders anziehen. Und so liegt die Oper fertig da, und, wie sie es ist, möge noch mit einigen Worten verfolgt werden.

Die Ouverture ist sinnvoll, tüchtig, den Inhalt der Handlung in kurzen Zügen vorzeichnend. Die Motive sind der Oper entlehnt, das erste den aufsteigenden Verdacht Millo's, das zweite die Versöhnung und den Frieden nach so vielen Prüfungen aussprechend. Ohne Kenntniß der Oper würde indeß der Ouverture keine große Wirkung zuzusprechen sein, wie dies ja meistens der Fall ist.

Die Zahl der Musikstücke der ganzen Oper beträgt vierzehn; man sieht, daß sie nicht lange spielt; ein Vorzug, den sie mit wenigen anderer junger (und alter) Componisten theilt. Die kurze, kleine Form der meisten einzelnen Nummern ist sogar auffallend. Wir wollen

es eher einer Aengstlichkeit des Componisten zuschreiben, als irgend anderem; aber namentlich scheinen mir gleich die ersten 5 Nummern, was den musikalischen Bau betrifft, sämmtlich zu kurz gerathen, so daß nach ihnen keine ruhige und befriedigte musikalische Stimmung aufkömmt; man verlangt überall noch etwas mehr. Dagegen sind die Finale's aller Acte breit auseinandergelegt, und werden so sicher auch das Ihrige auf der Bühne wirken. Dies wenige über die Form. Was nun den Charakter der Musik im Ganzen anlangt, so ist er ein entschieden deutscher, nordischer. Eine Vorliebe für Weber spricht sich oft aus; auch Spohr ließe sich als ein Liebling des Componisten erkennen; hier und da auch Marschner, das letztere vielleicht gegen den Willen des Componisten in der Stelle, wo die Vampyren auftreten. Eigenthümlich ist dem Componisten eine oft gar zu schnell wechselnde Harmonieführung, die wir nicht bunt oder unklar nennen können, die wir aber, wie gesagt, weniger unruhig, oft auch natürlicher wünschten. Das Streben, als Harmoniker auch im Kleinsten interessant zu erscheinen, kann namentlich in der Oper sehr gefährlich werden; im complicirten Ensemble läßt sich jener schnelle, künstlich gewobene, oft enharmonische Accordenwechsel noch am meisten anwenden. Der Chor aber will nicht zu viele Kreuze und Bee; er singt sonst ungern und falsch obendrein; eben so wenig braucht es zum einfachen Liede so zahlreicher Uebergänge, wie sie der Componist oft anbringt ohne Wirkung. Was wirkt

ein ausgehaltener Dreiklang oft aus der Menschenbrust frei herausgesungen! Alle Kunst Spohr'scher Enharmonik muß sich verstecken vor einem Händel'schen ausströmenden Dreiklange. Davor also hat sich der Componist vor allem zu hüten, in der Harmonie nicht zu viel zu geben; schon im Instrumentalsatze kann solch kleines chromatisches Gewirre in den Mittelstimmen schädlich werden; geschweige denn, wo die Stimmen sich zeigen sollen und singen wollen.

Trotzdem sind der Composition manche auch melodische Schönheiten nicht abzusprechen, namentlich der Rolle des Jennaro nicht, der oft recht innig, wie ein rechter Bruder singt. Armilla dagegen wird unter den Sängerinnen sich wenig Freundinnen erwerben, oder nur unter hochstimmigen. Auch in den Chören bewegen sich die Stimmen oft in den anstrengendsten hohen Lagen, namentlich die Soprane. Die Erfahrung wird vielleicht jetzt schon, wo der Componist seine Oper, wenn wir nicht irren, in öffentlicher Aufführung gehört hat, ihn darauf aufmerksam gemacht haben, wie wenig den Chören und den Einzelnen in dieser Hinsicht zuzumuthen ist, mit wie vieler Rücksicht, wie einfach die Stimmen zu behandeln sind, wenn sie mit Lust und Liebe singen sollen. Die Rolle des Millo verlangt ebenfalls einen umfangreichen Bariton; sie ist im Clavierauszug in verschiedenen Schlüsseln geschrieben, was auffällt. Norando, der Zauberer, ist Baß, verlangt aber auch ziemliche Höhe.

Von den einzelnen Nummern noch einige auszuzeichnen, so sind es im 1sten Act das artige Lied des Pantaleone und die Cavatine des Jennaro. Der Gesang der Meerweiber wird mit einer charakteristischen Baßfigur durchflochten, die von gutem Effecte sein mag. Das più lento in demselben Finale „Sonderbar hebt sich die Brust" tritt besonders zart hervor.

Das im Gedicht sehr sinnige 1ste Lied des 2ten Actes wünschten wir origineller, und doch einfacher. Die Arie des Millo, deren Motiv schon in der Ouverture vorkommt, mag guten Bühneneffect machen. Das Motiv erinnert übrigens an manches von Lindpaintner, Kalliwoda ꝛc. — Schön und bedeutend ist der kurze Gesang des Jennaro:

Dort durch die Kirchenfenster klar, —

hier zeigt sich der Organist, aber geschmackvoll, sogar poetisch. Das komische Intermezzo das Tartaglia wirkt belebend und steht an guter Stelle. Der folgende Marsch hat dagegen etwas bekannt Bellini'sches. Der Act schließt glänzend.

Im 3ten zeichnet sich der unisone Chor der Vampyre aus mit seinem unheimlichen Solo. Es sind wohl Tenöre; hohe, spitze Stimmen müßten hier von noch grausigerem Effecte sein. Im Melodrama, die Scene wo Jennaro sein Geheimniß enthüllt, geben wahrscheinlich Instrumentation und Decoration den Ausschlag; auf dem Clavier wirkt derlei immer nüchtern. Die Stelle,

wo Jennaro wieder aus dem Stein auflebt, muß ebenfalls vom Orchester gehört werden; auch hier wirkt das Clavier wohl nur die Hälfte. Das Ganze schließt, wie gesagt, beruhigend und glücklich.

Der Clavierauszug ist übrigens mit großer Sorgfalt und von einem guten Spieler (dem Componisten selbst) gemacht; wir sind seit langer Zeit keinem besseren begegnet. Auch die deutsche Uebersetzung ist gut.

So macht denn das Werk seinem Verfasser alle Ehre, wie dem Vereine, der es an den Tag gefördert hat. Wie es von der Bühne herab wirkt, werden wir freilich in Deutschland schwerlich erfahren. Die sich aber im Stillen von dem in allen Deutschland umliegenden Ländern fortschreitenden Musikgeiste überzeugen wollen, werden den Clavierauszug sicher mit der freudigen Ueberraschung aus der Hand legen, daß unsere deutsche Kunst auch auswärts immer mehr Wurzel faßt, und mit der Hoffnung, daß eine gute Rückwirkung auf das eigene Vaterland mit der Zeit nicht ausbleiben wird.

Mendelssohn's Orgelconcert.

Mit goldnen Lettern möcht' ich den gestrigen Abend in diesen Blättern aufzeichnen können. Es war ein Concert für Männer einmal, ein gutes Ganzes vom Anfang bis Ende. Wiederum fiel mir ein, wie man mit Bach doch niemals fertig, wie er immer tiefer wird, je mehr man ihn hört. Von Zelter, und später von Marx ist darüber Treffliches und Treffendes genug gesagt worden, und doch, hört man dann, so will es wieder scheinen, als ließe sich ihm mit dem bloßen Wortverstand nur von weitem beikommen. Die beste Versinnlichung und Erklärung seiner Werke bleibt nun immer die lebendige durch die Mittel der Musik selbst, und von wem dürfte man da eine treuere und wärmere erwarten, als von dem, der sie uns gestern gab, der die meisten Stunden seines Lebens gerade diesem Meister zugewandt, der der Erste war, der mit aller Kraft der Begeisterung das Andenken an Bach in Deutschland auffrischte, jetzt auch wieder den ersten Impuls gibt, daß sein Bild auch durch ein äußeres Zeichen dem Auge der Mitwelt näher

gebracht werde. Hundert Jahre sind schon vergangen, ehe dies von Andern versucht, sollen vielleicht noch hundert vergehen, daß es zur Ausführung kömmt? Es ist nicht unsere Absicht, durch einen förmlichen Aufruf zu einem Denkmal für Bach etwa zu bitten; die für Mozart und Beethoven sind noch nicht fertig und es dürfte schon damit noch eine Zeit währen. Aber hier und da anregen möchte die Idee, die jetzt von hier ausgegangen, namentlich in den Städten, die sich in neuerer Zeit um Aufführung Bach'scher Werke besonders verdient gemacht, Berlin und Breslau, in denen es Viele geben wird, die wissen, was die Kunst Bach schuldet; es ist im kleinen Kreise der Musik kaum weniger, als was eine Religion ihrem Stifter. Mendelssohn spricht sich selbst in seinem das Concert ankündigenden Circular in klaren, einfachen Worten darüber aus: „Bis jetzt bekundet kein äußeres Zeichen in Leipzig das lebendige Andenken an den größten Künstler, den diese Stadt je besessen. Einem seiner Nachfolger ist bereits die Ehre eines Denkmals in der Nähe der Thomasschule zu Theil geworden, die Bach vor allen Andern gebührt; da aber in der jetzigen Zeit sein Geist und seine Werke mit neuer Kraft hervortreten, und die Theilnahme dafür in den Herzen aller wahren Musikfreunde nie verlöschen wird, so ist zu hoffen, daß ein solches Unternehmen bei den Bewohnern Leipzigs Anklang und Beförderung finden möge" ꝛc. ꝛc.

Daß nun der von solcher Künstlerhand geleitete Anfang ein würdiger war, und daß ihn ein den Zweck reich

unterstützender Erfolg krönte, war zu erwarten. Wie Mendelssohn das königliche Instrument Bach's zu handhaben versteht, ist schon anderweitig bekannt; und dann waren es lauter köstliche Kleinodien, die er gestern vorlegte, und zwar in herrlichster Abwechselung und Steigerung, die er nur zu Anfang gleichsam bevorwortete, und zum Ende mit einer Phantasie beschloß. Nach einer kurzen Einleitung spielte er eine Fuge in Es dur, eine gar prächtige auf drei sich über einander aufbauende Gedanken, hierauf eine Phantasie über den Choral „Schmücke dich o liebe Seele," ein unschätzbares, seelentiefstes Musikstück, wie es irgend einem Künstlergemüth entsprungen, sodann ein groß-brillantes Präludium mit Fuge in A moll, beide sehr schwierig auch für Meister auf der Orgel. Nach einer Pause folgte die Passacaille in C moll, 21 Variationen, genialisch genug in einander gewunden, daß man nur immer erstaunen muß, auch von Mendelssohn vortrefflich in den Registern behandelt, nach diesen eine Pastorella in F dur, wie nur irgend ein Musikstück dieses Charakters in tiefster Tiefe gedacht werden kann, der sich dann eine Toccata in A moll mit Bach'isch-humoristischem Präludium anschloß. Den Schluß machte eine Phantasie Mendelssohn's, worin er sich denn zeigte in voller Künstlerglorie; sie war auf einen Choral, irr' ich nicht, auf den Text „O Haupt voll Blut und Wunden" basirt, in den er später den Namen B a c h und einen Fugensatz einflocht, und rundete sich zu einem so klaren, meisterhaften Ganzen, daß

es gedruckt ein fertiges Kunstwerk gäbe. Ein schöner Sommerabend glänzte zu den Kirchenfenstern herein; außen im Freien wird noch mancher den wunderbaren Klängen nachgesonnen haben, und wie es doch in der Musik nichts größeres gibt, als jenen Genuß der Doppelmeisterschaft, wenn der Meister den Meister ausspricht. Ruhm und Ehre dem alten wie dem jungen!

Drei gute Liederhefte.

Auch den hartherzigsten Kritiker wandelt einmal die Lust zu loben an. „Was hilft es — sagte ich mir — leidliche Anfänger in der Gesangscomposition passabel aufzumuntern, oder mittelmäßigen Schreiern die Kehle verstopfen zu wollen. Lieber setz' ich mir einen ganzen Stoß neuer Lieder her, und ruhe nicht eher, als ich einige gute gefunden, um einmal nach Herzenslust nichts als loben zu können." Lange suchte ich unter den etwa 50 Heften. Endlich hatte ich glücklich drei bei einander, die mich in Lobesathem brachten, die mich anhaltend erfreut, erwärmt. Die Namen der Componisten sind Veit, Esser und Norbert Burgmüller, die ersten noch lebend und wirkend, der letztere schon gestorben.

Auseinandersetzen, was ein schönes Lied, will ich nicht. Es ist so schwer und leicht, als ein schönes Gedicht. „Nur ein Hauch sei's" sagt Goethe. Norbert Burgmüller wußte von den drei Genannten dies am besten. Das Gedicht mit seinen kleinsten Zügen im feineren musikalischen Stoffe nachzuwirken, gilt ihm das

höchste, wie es allen gelten sollte. Nur selten, daß ihm ein Zug entgeht, oder daß er ihm, wo er ihn gefaßt, mißglückt. Menschliches freilich überfällt auch die Größten in unbewachtem Augenblick.

Das Liederheft, das ich meine, ist sein drittes und mit Werk 10 bezeichnet. Es bringt ein Lied nach Walther v. d. Vogelweide — von Uhland Scheiden und Meiden, Ständchen und Abreise — von einem Ungenannten ein „Hoffnungslos." Der Ungenannte ist, wie vermuthet wird, der Componist selbst. Man vergleiche die Biographie, die früher diese Blätter brachten, in der auch der erste Vers des Gedichtes mitgetheilt war. Die Composition ist in schmerzlicher Zeit entstanden, tiefmelancholisch, aber zur innigsten Theilnahme anregend, und wahr. Wahr — zittert euch nicht euer kleines Herz, Componisten, wenn ihr dieses Wort hört? Bettet euch immer weicher in eure schönen Gesangeslügen, ihr bringt's doch nicht höher, als von einigen andern Judaslippen gesungen zu werden, vielleicht verführerisch genug. Aber, tritt dann wieder einmal ein wahrhaftiger Sänger unter euch, so flüchtet mit eurer erheuchelten Kunst, oder lernt Wahrheit, wenn es noch möglich ist. Wahr ist denn auch Burgmüller durch und durch; noch mehr, er gibt die Wahrheit auch meistens in schönem Gewand. Lebte er noch, so würde ich bittend hinzusetzen: er gebe sie auch, wo es das Gedicht will, manchmal in reicherem. Er begnügt sich oft mit dem allereinfachsten. V. Klein trieb diese Liedes-

einfachheit, daß man ihn als Sonderling verschrie. Auch gegen dieses Extrem schütze sich der Künstler. Ein Beispiel dazu aus Burgmüllers Liedern. Es ist das oft, und mehrentheils nicht übel componirte „Ständchen“ von Uhland, wo das nach und nach hinüberschlummernde Kind der Mutter von „süßen Klängen“ erzählt, die es weckten, und daß es „keine irdische Musik“ sei, sondern „Engel mit Gesang, die es riefen.“ Das Lied ist sicher eines der trefflichsten der Sammlung, vielleicht die trefflichste Composition des Gedichts überhaupt, die da ist. Doch jener Ruf „von drüben,“ gesteh' ich, klingt mir doch zu dürftig. Engel, mein' ich, riefen doch noch anders; aber freilich, wer hat solche Stimmen gehört, und, wer in einzelnen weit von einander liegenden Minuten des Lebens es hat, schwiege nicht lieber darüber! Wie ich aber schon sagte, das Lied bleibt neben dem „Hoffnungslos“ das schönste der Sammlung. Vortrefflich in der getroffenen mißmüthigen Grundstimmung nenn' ich auch die „Abreise.“ Nur den Schluß, wo der Wanderer, dem es gleichgültig, daß man ihn ohne besondere Abschiedsqualen seine Straße hat ziehen lassen, wehmüthig hinzusetzt „von Einer aber thut mir's weh'“ — wünschte ich nicht über die Melodie der früheren Verse gelegt, und neu componirt, und bedeutender, wie es denn auch im Vorhergehenden einige kleine Declamationssünden zu rügen gäbe.

In diesen drei Nummern liegt denn der Schatz des Heftes. „Scheiden und Meiden“ und das altdeutsche

Lied, wie sie immerhin auch einem echten Dichterherzen entsprungen, sind anspruchloser.

Der zweite Liedercomponist, den die Zeitschrift heute ihren Lesern als einen „guten" empfiehlt, ist W. H. Veit, der junge böhmische Tonsetzer, von dem sie schon öfters Gutes vermeldet. Schwierige Aufgaben für seine Erfindungskraft stellt er sich nicht in dem Hefte, von dem wir sprechen; ja es genügen ihm selbst Gedichte geringeren Gehaltes. Haben wir denn etwa Mangel an guten? Ein „Ja" zur Antwort wäre ein Unrecht, was wir den Poeten thäten. Wie viel Ausbeute geben noch die älteren deutschen Classiker, wie viel die Epoche nach Goethe, wie manches die neuste, wie vieles endlich auch das Ausland! Weshalb also nach mittelmäßigen Gedichten greifen, was sich immer an der Musik rächen muß? Einen Kranz von Musik um ein wahres Dichterhaupt schlingen — nichts schöneres; aber ihn an ein Alltagsgesicht verschwenden, wozu die Mühe? — Das Talent verläßt unsern Componisten nun auch bei Composition solcher schwächeren Gedichte nicht; reicher und frischer äußert es sich aber gewiß in jenen besseren, wie von Heine und Mosen; der Componist wird es selbst gestehen, daß er hier auch mit größerer Liebe schrieb.

Auch Veit wendet auf die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks in Wiedergabe der Worte die treuste Sorgfalt. Dies Lob steht über jedes andere. Gesellt sich solchem Streben noch ein ziemlicher Schatz klarer, gesunder Melodie bei, so darf der Künstler doppelten Lobes gewiß

sein. Es ist hier so und guter Gesang in jedem der Lieder zu finden. An kleinen, feinen Wendungen in der Begleitung fehlt es gleichfalls nicht, wie freilich auch nicht an kleinen Declamationsfehlern, so klein, daß wir sie Schülern nachsähen, an gebildetern Talenten groß genug, um sie nicht wohlwollend darauf aufmerksam zu machen (so das es S. 3, Syst. 3, T. 2, das du S. 15, Syst. 3, T. 5), Melodiöse Heiterkeit zeichnet im Uebrigen fast alle Lieder des Heftes aus, das wir denn überhaupt gegen ein früher geschriebenes (Werk 8) als einen erfreulichen Fortschritt zur Meisterschaft betrachten müssen.

Ein Liederheft endlich von X. Esser, einem bis jetzt noch wenig genannten Rheinländischen Componisten, beschließe diese fröhliche Kritik. Die Texte sind zur einen Hälfte von Rückert, dem geliebten Dichter, der, großer Musiker in Worten und Gedanken, dem wirklichen leider oft gar nichts hinzuzuthun übrig läßt, — zur andern Hälfte von weniger gekannten Dichtern. Die Compositionen werden auf das wohlthuendste überraschen; wie freut es, dies von einem Werk 4 sagen zu dürfen! Harmonie: rein und gewählt, — Melodie: klar, nicht ohne Eigenthümlichkeit, leicht sangbar, — Begleitung: natürlich, hebend, — Wahl der Texte: sinnig, ernst, — verlangt man einen besseren Paß in „Musiker's Lande?" Vorliebe für Franz Schubert, doch nur wie sie erlaubt, spür' ich namentlich im 3ten und 5ten der Lieder; eine auffallend starke Reminiscenz an Weber („Arabien, mein Heimathsland") im 4ten. Indeß stört bei so viel Eigenem,

bei so offenbarem inneren Wohlstand ein vielleicht unwissend entlehnter Zug nur wenig oder gar nicht. So gehe der Componist, der Theilnahme verdient, diesen Weg weiter; ist er noch jung, so freuen wir uns um so mehr seiner Zukunft.

Dies wäre eine treue Schilderung des kleinen kritischen Liederfestes, das ich mir heute zu begehen vorgenommen, das ich recht oft wieder zu begehen Veranlassung finden möchte.

Trio's für Pianoforte mit Begleitung.

Es sind Jahre verflossen, seitdem wir zum letztenmal über Compositionen obiger Gattung berichtet; vielleicht erinnert sich der Leser noch eines Cyklus von Kritiken, in dem alle seit etwa 10 Jahren erschienenen Trio's ausführlich besprochen wurden. Allem neu Erscheinenden nachspähend, müssen wir uns wundern, wie wenig in den letzten 2—3 Jahren Werke obiger Gattung veröffentlicht worden sind — geschrieben? wohl mehr. Wer weiß das! Es liegen im Augenblicke nur vier Trio's und ein Quartett vor uns. Für erschöpfend können wir aber unser Urtheil darüber nicht ausgeben, da wir nur eines davon aufführen gehört. Denn wie das innere Gehör das feinere musikalische ist, der Geist der Ausführung hat auch sein Recht, der helle lebendige Klang seine besonderen Wirkungen, über die sich selbst der gute Musiker, der zuerst gleichsam durch das Auge vom Papier hört, täuschen kann. Leichter schon wird es zu urtheilen, wo Partituren vorliegen, wie es bei Heraus-

gabe von Ensemblestücken jetzt löbliche Sitte geworden; wo aber diese fehlen, darf der Kritiker nicht gescholten werden, wenn er nur en gros berichtet. Von dem ersten der zu besprechenden Trio's liegt uns in der Clavierstimme zugleich die Partitur vor; es ist von B. E. Philipp. Der Name des in Breslau lebenden Tonsetzers kam in der Zeitschrift schon öfters vor. Mit seinem Trio tritt er, irren wir nicht, zum erstenmal mit einem größeren Ensemblestück auf. Es geht in Fmoll und weicht in der Form von andern nur darin ab, daß es kein Scherzo bringt. Im Uebrigen hat es den rechten Trio-Charakter, d. h. kein Instrument herrscht vor und hat jedes etwas zu sagen. Die Stimmung ist vorherrschend lyrisch; zwar im letzten Satz möchte einiges auf eine dramatische Absicht des Componisten schließen lassen; der Grundton bleibt aber lyrisch. Am schnellsten wirksam scheint der erste Satz; er hat Fluß und rundet sich. Zur größern Wirkung fehlt ihm nur ein bedeutender energischer Schluß; wie er ist, fühlt man, der Componist war am Ende und die Phantasie gab nichts mehr aus. Immerhin gilt er uns als der gelungenste des Trio. Wenig sagt uns das Adagio zu: die ersten acht Tacte der Cantilene sind melodisch gut erfunden, obwohl an das Adagio in Beethoven's Fmoll-Sonate erinnernd; die folgenden aber haben keinen musikalischen Fortgang, wie uns auch der Mittelsatz in Bmoll karg und reizlos dünkt. Der letzte Satz, Finale, schließt sich dem Adagio gut an und nimmt einen kühnen Anlauf. Die ersten

Tacte des Allegros gleichen freilich sehr in Bewegung und Charakter dem des letzten Satzes der Cis moll-Phantasie von Beethoven; wenn dadurch die Wirkung geschmälert wird, so versöhnt uns bald der sehr gute und melodisch-schwungvolle Gesang im Dur der großen Unterterz, der dann später, nach herkömmlicher Form, im Dur der Haupttonart wieder erscheint. Eine Stelle des Adagio hebt sich kurz vor dem Schluß noch einmal hervor, wir wissen nicht, ob mit Wirkung. Es hat mit solchen sogenannten „Rückblicken" sein Gefährliches; wo es nicht (wie z. B. im Finale der C moll-Symphonie, wo das Scherzo wieder auftaucht) im freisten Flug der Phantasie geschieht, so daß wir uns sagen müssen: es kann nicht anders sein, — sieht es leicht gezwungen und gemacht aus; immerhin hat schon die Intention etwas Sinniges und begegnen wir ihr immer gern. In Summa, das Trio wird denen, die nicht immer höchstes Meisterliches wollen, in vielen Parthieen zusagen; das Streben des Componisten war ein unverkennbar gutes, und so wünschen wir, daß er zu ähnlichen Werken größeren Umfangs auch immer bereite Verleger finde, wie den seines Trios, der es freigebig ausgestattet. Das Trio ist Adolph Henselt zugeeignet. —

Ueber ein Trio von Carl Seyler vermögen wir nicht mehr zu sagen, als was uns eine stumme Aufführung nach den herumgelegten einzelnen Stimmen eingibt. Es scheint übrigens klar genug, um eine Partitur zu vermissen, und erhebt sich anscheinend nicht über

jenen mittleren Gedankenflug, der immer einige Minuten im Voraus zu errathen, so daß ich mir in den Pausen der Clavierstimme die Füllung der andern Instrumente auch meist ganz gut denken konnte. Der Charakter des Stückes ist modern, gefällig, bürgerlich; Melodie hat es, wenn auch kleine und bekannte; die Harmonie ist leicht, auch richtig. Der Componist scheint, allen Anzeichen nach, ein junger und strebsamer. In einer großen Stadt, wie Wien, auf tüchtigen Wegen zu bleiben, gehört freilich doppelte Kraft dazu. Publicum dort, wie Verleger wollen vor allem Leichtes, Unterhaltendes, und ein Feuerwerker gilt ihnen mehr, als ein rüstiger Gladiator. So kam es oft, daß, die das nicht begriffen und wider den Strom wollten, einsam und beifalllos ihren Weg fortsetzen mußten, während, die sich accommodirten, bald von höherem Streben ablassend, mit den hundert Andern im Strome mitschwammen und spurlos verschwanden. Wir wünschen dem jungen Componisten Ausdauer genug, nicht der letzten Classe zu verfallen. Was ist aller Beifall des Modehaufens gegen den stilleren des echten Künstlers. Das Publicum ist nie zu sättigen, während das fleißig gearbeitete, schön gelungene Kunstwerk Jahrzehnde lang nachhält. Wir sind in diesen moralischen Ton verfallen, weil wir eben wissen, wie oft gut anfangende Talente aus Mangel an Aufmunterung in großen Städten es auch nur bei den Anfängen bewenden ließen. Das „premier Trio“ möge denn nur der Vorläufer der köstlichsten späteren sein und

der Componist fortfahren an großen Formen seine Kraft zu stärken und zu meistern. —

An die schon besprochenen Trio's der HH. Philipp und Seyler schließen sich neu erschienen noch drei an, von A. Fesca, J. P. Pixis und F. Mendelssohn-Bartholdy.

Des Compositionstalentes des ersteren ward schon früher in der Zeitschrift Erwähnung gethan. Man sieht, es geht ihm leicht von der Hand; eine Menge auch größerer Werke seiner Composition ist neuerdings im Druck erschienen. Das Trio hat eine Schmetterlingsnatur, wo nicht der ganze Componist; er kostet und nascht noch in der Kunst, aber mit Lust und Liebe, und dies nimmt für ihn ein. Gern hängt er sich auch an höhere Kunstgenossen. Mendelssohn, Henselt, auch Thalberg, sind mit wenig Mühe wieder zu finden. Die Leichtigkeit und Anmuth aber, mit der er sich anschließt, söhnt schnell wieder aus. Das immer derbere deutsche Element abgerechnet könnte man den jungen Componisten am richtigsten dem französischen Bertini vergleichen. Ob ihm selbst dieser Vergleich gefalle, wissen wir nicht; doch, scheint es, hat er das Zeug, ihn zu nichte zu machen, sich höher hinaufzuarbeiten zu Ernst und männlicherem Ausdruck. So klingt das Trio, wie ein Bertini'sches, durchaus hübsch und gefällig. Nach Grammatik, selbst nach Octaven, Quinten (wenigstens für das Auge) wird nicht viel gefragt; was ihm wohlklingt, schreibt er hin, das Ohr gilt ihm der oberste Richter.

Wir haben nichts gegen diesen Grundsatz. Was schön klingt, spottet aller Grammatik, wie was schön ist, aller Aesthetik. Nach alle dem Gesagten wird der Kunstfreund wissen, was er ohngefähr vom Trio zu erwarten hat; es steht vermittelnd zwischen Künstler und Dilettanten und wird allen behagen, die nicht immer nach Höchstem verlangen. Im Besonderen ist noch zu erwähnen, daß das ganze Trio ohne Absatz hintereinander gespielt werden soll. Innigere Verbindung und Beziehung haben die einzelnen Sätze indeß nicht; man kann eben so gut nach jedem eine Pause einschalten. Das Clavier herrscht vor, doch nicht so, daß sich nicht auch die anderen Instrumente gut zeigen könnten, wie denn die Klarheit in Anordnung des Ganzen nur auszuzeichnen ist, doppelt an einem jungen Künstler, wie es der Componist noch sein soll. —

Das Trio von J. P. Pixis ist bereits das sechste des Componisten, und nach langer Zeit wieder das erste bedeutende Werk, das von ihm erschienen. Gehört in vollständiger Besetzung habe ich es noch nicht; vielleicht, daß es mir sonst auch weniger unklar, weniger zerstückelt erschiene. Der Anfang ist eigen. Das Clavier beginnt mit einer wilden Figur, in die die Bässe den Hauptgedanken des ersten Satzes hineinwerfen; wild scheint der erste Satz überhaupt, so sehr es nämlich ein Componist sein kann, der nicht gerade ein Beethoven ist, der, in Sicilien an der Seite einer gefeierten Tochter unter immergrünen Triumphbögen mitwandelnd, nicht eben

Grund haben mag, sich über das Leben zu beklagen. Dem angemessen endigt auch der Satz. Das Capriccio, an der Stelle des Scherzo, scheint sehr pikant und geistreich, wie denn Piris in solchen kleinen Sachen immer glücklich ist. Das Adagio, sentimentalen Charakters, währt beinahe so lange wie die drei übrigen Sätze zusammengenommen, und wohl zu lange; es ist hier eine Menge Harmonie an einen gewöhnlichen melodischen Gedanken verschwendet, die vereinfacht und verringert dasselbe gewirkt haben würde. Reicheres Leben bringt der Schlußsatz, wie der erste in der seltenen Tonart Fis moll geschrieben und beschlossen. Der Schluß erinnert übrigens an ein Stück aus Rossini's Soireen, wie die Octavensprünge in der Hauptfigur an die Pauken im Scherzo der D moll-Symphonie von Beethoven. Das Ganze ist glänzend und schwierig, doch auch dankbar. Darf man ihm auch nicht, wie einem Meisterwerke, eine nachhaltigere Wirkung, eine große Lebensdauer zusprechen, so ragt es als Glanz- und Virtuositätsstück doch immer als ein bedeutendes und eigenthümliches hervor, das mehr will als bloße Fertigkeit des Spielers, bloßes Amusement des Zuhörers. —

Es bleibt noch übrig, über Mendelssohn's Trio etwas zu sagen, — weniges nur, da es sich gewiß schon in Aller Händen befindet. Es ist das Meistertrio der Gegenwart, wie es ihrer Zeit die von Beethoven in B und D, das von Franz Schubert in Es waren; eine gar schöne Composition, die nach Jahren noch Enkel

und Urenkel erfreuen wird. Der Sturm der letzten Jahre fängt allmählig sich zu legen an, und, gestehen wir es, hat schon manche Perle an's Ufer geworfen. Mendelssohn, obschon weniger als Andere von ihm gepackt, bleibt doch immer auch ein Sohn der Zeit, hat auch ringen müssen, hat es auch oft anhören müssen das Geschwätz einiger bornirter Schriftsteller: „die eigentliche Blüthenzeit der Musik sei hinter uns," und hat sich emporgerungen, daß wir es wohl sagen dürfen: er ist der Mozart des 19ten Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut, und zuerst versöhnt. Und er wird auch nicht der letzte Künstler sein. Nach Mozart kam ein Beethoven; dem neuen Mozart wird ein neuer Beethoven folgen, ja er ist vielleicht schon geboren. Was soll ich noch über dies Trio sagen, was sich nicht jeder, der es gehört, schon selbst gesagt? Am glücklichsten freilich, die es vom Schöpfer selbst gehört. Denn wenn es auch kühnere Virtuosen geben mag, in so zauberischer Frische weiß kaum ein Anderer Mendelssohn's Werke wiederzugeben, als er selbst. Es schrecke dies Niemanden ab, das Trio auch zu spielen; es hat sogar im Vergleich zu andern, wie z. B. zu den Schubert's, weniger Schwierigkeiten, wie denn diese bei Kunstwerken ersten Ranges mit der Wirkung immer im Verhältnisse stehen, und je größer jene, je gesteigerter diese ist. Daß das Trio übrigens keines für den Clavierspieler allein ist, daß auch die anderen lebendig einzugreifen haben und auf Genuß und

Dank rechnen können, braucht kaum einer Erwähnung. So wirke denn das neue Werk nach allen Seiten wie es soll, und sei uns ein neues Zeugniß der Kunstkraft seines Schöpfers, die jetzt beinahe in ihrer höchsten Blüthe zu stehen scheint. —

Musikleben in Leipzig während des Winters 1839—1840.

Man wird es zugeben müssen, in diesem von der Natur so stiefmütterlich behandelten Leipzig blüht die deutsche Musik, daß es sich, ohne für unbescheiden zu gelten, neben den reichsten und größten Frucht- und Blüthengärten anderer Städte sehen lassen darf. Welche Menge ausgezeichneter Kunstwerke wurde uns auch im vergangenen Winter wieder vorgeführt, wie viele bedeutende Künstler erfreuten uns mit ihrer Kunst! Und wenn sich diese Anerkennung regsten Musiklebens namentlich auf die hiesigen Concertinstitute bezieht, so geschieht doch im Verhältniß zu andern Städten auch in andern Richtungen Erfreuliches. Das Theater versorgt uns, wie eine gute Modehandlung, wenigstens immer mit dem Neusten aus Paris und zählt unter seinen Mitgliedern einige sehr schätzenswerthe. Auch die Kirche feiert nicht, wenn freilich mit den vorhandenen Mitteln auch noch ganz anderes erreicht werden könnte. Auf glänzendster Stufe aber, wie gesagt, steht die Concert-

musik. Es ist bekannt, wie in den jetzt bald ein halbes Jahrhundert alten Gewandhausconcerten vor allem der deutschen Musik ein gediegener Heerd gegründet ist, und wie von diesem Institute in der That mehr als je geleistet wird. Einen berühmten Meister an der Spitze, hat sich in den letzten Jahren das Orchester in seiner Virtuosität noch immer vervollkommnet. Im Vortrage der Symphonieen namentlich findet es unter den Deutschen wohl kaum seines Gleichen, wie sich in ihm auch auf den einzelnen Instrumenten tüchtige Meister befinden. Auch waren in diesem Winter von der Direction Gesangtalente gewonnen worden, die uns den Verlust der in den vergangenen engagirten ausgezeichneten englischen Sängerinnen kaum fühlbar machten. So war man immer auf Abwechselung bedacht, was die gewählten Compositionen wie die auftretenden fremden und einheimischen Künstler betrifft. Von den ersteren, als dem Bleibenden, zuerst zu sprechen, so stellte sich, wie früher, so auch heuer, in der Wahl der zur Aufführung gebrachten Werke der Geschmack für die ältere classische Schule auf das Entschiedenste heraus. Beethoven's Namen finden wir am häufigsten auf den Concertzeddeln, ihm zunächst Mozart und Haydn. Mit Vorliebe waren Weber, Cherubini und Spohr bedacht. Bach, Händel und Gluck kamen jeder einmal vor, wie öfters die den Sängern unvermeidlichen Extreme Rossini, Bellini und Donizetti. Außerdem wurden uns ziemlich von allen bedeutenderen deutschen Meistern der

Gegenwart Compositionen vorgeführt, wie von Marschner, Schneider, Onslow, Kalliwoda u. A. Gänzlich vermissen wir Lachner und Löwe, was der Zufall gemacht. Endlich kam auch von Compositionen noch unbekannter Künstler Einiges zu Gehör, und diese, wie die diesen Winter hier in Leipzig zum erstenmal aufgeführten Werke, haben wir hier vorzugsweise zu besprechen, — wie es aber nach einmaligem Anhören und bei dem vielen Material nicht anders gefordert werden darf, nur andeutend und in Kürze.

Zuerst der obersten Gattung der Instrumentalmusik, der Symphonie, zu erwähnen, so waren es drei, die wir zum erstenmal gehört: von Lindblad, Kittl und Kalliwoda, von denen sich die erste den wenigsten, die letzte den meisten Beifall erwarb. Der Componist der ersteren, auch schon gedruckten Symphonie ist ein Schwede, und bereits als Liedercomponist in diesen Blättern mit Auszeichnung genannt. Sein Werk hätte ich vor dem Hören schon kennen mögen; es steckt viel Arbeit, Plan und Gedanke darin und es hat alle jene bescheidenen Vorzüge, von denen das Publicum nichts wissen will. Die Theilnahme der Kenner hat sich der Ausländer mit seiner Symphonie gewiß gewonnen; sich die des Publicums zu erwerben, gewähre er ihm hier und da, ohne sich von seiner Kunst zu vergeben, was bei glücklicher Einsicht gar wohl zu vereinigen steht. Lebhafteres, sanguinischeres Temperament zeigt die Jagdsymphonie des Hrn. Kittl, eines noch jungen

Prager Tonsetzers; sie hatte so zu sagen einen succès populaire, der sich mit jedem der Sätze steigerte, die sich in sich selbst auch steigerten. Der erste Satz ist „Aufruf und Beginn der Jagd" überschrieben; das Andante bildet ein Satz „Jagdruhe", das Scherzo einer „Gelage" genannt, dem sich dann der „Beschluß der Jagd" anschließt. Wie es der Vorwurf mit sich brachte, so hatte die Musik einen durchaus fröhlichen Anstrich und die Hörner erschallten oft waidmannisch genug. Den Componisten uns werther zu machen, verrieth sie aber auch schon eine Styleigenthümlichkeit, wie sie Symphonieenschreiber jungen Alters nur ausnahmsweise besitzen, so daß wir mit Freude auf seine späteren Symphonieen aufsehen, wie wir dann dem muntern Jäger einmal in anderer Gefühlssphäre zu begegnen hoffen, wenn es anders seiner Natur nicht zuwider läuft. Die Symphonie wird übrigens dieser Tage im Druck erscheinen.

Ueber die Symphonie von Kalliwoda, seine 5te, berichteten wir schon in einer kleinen Notiz, wie sie uns innig wohlgefallen habe; sie ist eine ganz besondere, und, was die vom Anfang bis zum Schluß sich gleichbleibende Zärte und Lieblichkeit anlangt, wohl einzig in der Symphonieenwelt. Hätte der Componist etwa eine Musik zur „Undine" geben wollen, so wären jene Eigenschaften auf das leichteste zu deuten, da er's aber nicht gewollt, so ist seine Symphonie nur um so höher zu schätzen. Wie schön hat uns der Componist mit diesem Werke getäuscht! Glaubten wir ihn, der in einem ent-

legenen kleinen Orte wohnt, wohl gar gegen sein Talent gleichgiltiger worden und der Ruhe genießend, während die Symphonie namentlich in Hinsicht der Instrumentation den immer fortgeschrittenen Meister bekundet, und nur, wie gesagt, in eine jener seltenen Geistesregionen führt, der die oben genannte Fee entsprungen ist! Dazu schließen sich die vier Sätze so zart in einander, daß sie wie an einem Tage geschaffen scheinen; wie die Symphonie auch kunstreicherer, feiner gewirkter Züge voll ist, wie sie die Meisterhand oft erst dem Ohre zu verbergen weiß, bis dieses dann durch das Auge darauf aufmerksam gemacht wird. So begrüßen wir denn in Kalliwoda einen noch immer grünen lebensfrischen Stamm im deutschen Musiker-Dichterwald, und hoffen ihn bald wieder auf diesem Felde zu treffen, wo er sich schon fünfmal mit Ehren behauptet hat. Wie er auch ein bescheidener Meister ist, möge für seinen künftigen Biographen noch bemerkt sein durch folgenden Zug, den ich nicht verbürgen will, obwohl er ihm ganz ähnlich sieht. Es kam ihm nämlich erst vor einigen Jahren noch in den Sinn, daß er wohl noch nicht genug wisse und könne, weshalb er sich dann an einen Tonsetzer in Prag[1] wandte, bei ihm Unterricht zu nehmen im doppelten Contrapunct, in der Fuge ꝛc. Hofft man vielleicht, der Prager Kunstbruder habe ihm darauf geantwortet „lehre

---

1) Tomaschek.

mich erst solche Symphonieen wie die deinigen machen, alsdann nehme fürlieb mit dem was ich habe" — so irrt man. Der Bruder in Apoll, wie Beethoven oft seine Freunde unter den Capellmeistern nannte, wollte sich gern darauf einlassen, verlangte aber ein so enormes Honorar, daß der treffliche Capellmeister, der übrigens schon kleine aufzieht, mit großem Rechte gar nicht darauf einging und lieber wie früher fortcomponirte. Die Geschichte ist artig und mag, wie gesagt, von dem zukünftigen Lebensbeschreiber nicht übersehen werden.

Dies waren denn die drei neuen Symphonieen; eine gleiche Anzahl hörten wir auch von Ouverturen: zur Oper „der Zigeunerin Warnung" von J. Benedict, zur „Genueserin" von Lindpaintner, und eine von Julius Rietz in Düsseldorf. Die beiden ersten sind bereits gedruckt, im Uebrigen keine Kunstwerke ersten Ranges, sondern eben Theaterouverturen, wie es deren zu Dutzenden gibt, und auf den Beifall hin geschrieben. Sehr bedeutend schien mir dagegen die dritte, eine durch und durch deutsche, kunstreiche, im Detail noch etwas überladene Arbeit, die nach einmaligem Anhören kaum ganz zu ergründen war; dem Charakter nach eine Orchesternovelle, mit der man eben gut ein Shakespearesches Lust- oder Schauspiel eröffnen könnte. Der Titel („Concertouverture") besagte nicht, ob sie zu einem besonderen Sujet gedacht sei; wie gesagt, wir hätten Verdacht auf Shakespeare. Möchte sie doch bald veröffentlicht werden; sie verdient eben so gut, wie ihre zwei erstgenann-

ten Namensschwestern, ja im Verhältniß zu diesen auf Velin gedruckt zu werden.[1]

Daß wir an einem der Gewandhausconcertabende auch sämmtliche Ouverturen, die Beethoven zu seinem Fidelio geschrieben, zu hören bekamen, ist schon früher angezeigt worden, zugleich mit freudiger Anerkennung dieser großen Leistung seitens des Orchesters. Den Leser über diese vier Ouverturen und ihr Verhältniß zu einander aufzuklären, mag hier Folgendes bemerkt sein: Die an jenem Abende als Nr. 1 aufgeführte ist bereits bei Haslinger in Wien in Partitur erschienen mit dem Beisatz auf dem Titel „aus dem Nachlaß;" sie geht aus Cdur und ist wohl die erste überhaupt, die Beethoven zu seiner Oper schrieb, und die bei ihrer ersten Aufführung wenig gefallen haben soll. Die als Nr. 2 gespielte befindet sich noch im Manuscript im Besitze der HH. Breitkopf und Härtel, geht ebenfalls aus C, und ist offenbar das Original, nach welchem Beethoven später die bekannte große bei Breitkopf und Härtel in Partitur erschienene arbeitete; die 4te endlich ist jene leichtere in Edur, die man gewöhnlich in den Theatern hört. Möchten sich doch die verschiedenen Verleger vereinigen zu einer Ausgabe sämmtlicher vier Ouverturen in einem Band; für Meister und Schüler wäre solch ein Werk ein denkwürdiges Zeugniß einestheils des Fleißes und der Gewissenhaftigkeit, anderntheils der wie im Spiel

---

1) Es ist die seitdem gedruckte in Adur.

schaffenden und zerstörenden Erfindungskraft dieses Beethoven, in den die Natur nun einmal verschwenderisch niedergelegt, wozu sie sonst tausend Gefäße braucht. Dem großen Haufen freilich gilt es gleich, ob Beethoven zu einer Oper vier Ouverturen schrieb, und ob z. B. Rossini zu vier Opern eine Ouverture. Der Künstler aber soll alle Spuren verfolgen, die zur geheimern Arbeitswerkstatt des Meisters führen, und daß es ihm erleichtert werde, der nicht gleich ein ihm alle vier Ouverturen spielendes Orchester findet, möge man an eine Gesammtausgabe jener Ouverturen denken, welchen Wunsch wir nicht vergebens ausgesprochen haben möchten.[1]

Daß außer älteren und neueren Symphonieen und Ouverturen in den Abonnementconcerten auch größere Ensemble's aus Opern, geistliche Chöre und ähnliches aufgeführt werden, weiß man aus früheren Berichten. Auch hier erhielten wir interessantes Neues. Zuerst von der Composition des Hrn. Capellmeisters Chelard die Ouverture, den 2ten Act und das Finale seiner Oper „die Hermannsschlacht.“ Ohne Anstrengung konnte hier ein Unwissender errathen, daß die Musik keine für den Concertsaal geschriebene, und daß ihr Effect von der Bühne herab berechnet war. Die Instrumente und Stimmen erstickten sich fast in diesen engeren Räumen und der zarte Concertsaal schien etwa wie ein altes

---

1) Ist seitdem geschehen.

Silbermannsches Clavier unter den Händen eines Lißt. Wie gesagt, im Theater wird die Oper wirken wie sie soll, und hat es auch, wie frühere Berichte aus München, wo die Oper ganz gegeben wurde, bereits gemeldet haben. Der Bildungsgang des Componisten mag übrigens ein interessanter sein; er ist ein umgekehrter Meyerbeer, ein auf deutschen Boden umgesetzter französischer Musiker, mit unverkennbarem Streben nach tieferer Charakteristik, bei entschiedenem Talente besonders zur Instrumentirung, wie jene Bruchstücke deutlich darthaten. Namentlich enthielt die Ouverture viel Eigenthümliches und Schönes. Der Componist dirigirte selbst und wurde vom Publicum mit öfterem Beifall begrüßt. Durch seine Berufung an Hummel's Stelle unserer Gegend näher gekommen, wird uns hoffentlich der liebenswürdige Künstler bald Gelegenheit zu vielseitigerer Bekanntschaft mit seinen Werken geben.

Eine andere Neuigkeit war ein Gebet „Verleih uns Frieden gnädiglich“ nach Worten von Luther von Mendelssohn, das am Vorabende des Reformationsfestes hier zum erstenmal gehört wurde; eine einzig schöne Composition, von deren Wirkung man sich nach dem bloßen Anblick der Partitur wohl kaum Vorstellung machen kann. Der Componist schrieb sie während seines Aufenthaltes in Rom, dem wir auch einige andere seiner Kirchencompositionen verdanken. Wie wünschte ich doch, unser Gottschalk Wedel hätte das „Gebet“ gehört! sein Aufsatz über „Umgestaltung der Kirchenmusik“ wäre ein

anderer geworden. Das kleine Stück verdient eine Weltberühmtheit und wird sie in der Zukunft erlangen; Madonnen von Raphael und Murillo können nicht lange verborgen bleiben.

Noch gab uns derselbe Meister am Neujahrstage einen neuen, eben vollendeten größeren Psalm nach den Worten des 114ten „Da Israel aus Egypten zog“ zu hören. Wer viel und rasch nacheinander in derselben Gattung schreibt, setzt sich um so eher Vergleichungen aus. So war es auch hier. Der ältere köstliche Psalm von Mendelssohn „Wie der Hirsch schreit“ lebte noch bei Allen in frischem Andenken. Es entstand Meinungsverschiedenheit, welche Arbeit wohl die bedeutendere sei, und die größere Anzahl der Stimmen schien sich der älteren zuzuwenden. Wir führen dies zugleich als einen Beweis an, wie das hiesige Publicum, trotz seiner Verehrung für den Componisten, sich ihm doch auch nicht blind hingibt. Ueber die speciellen Schönheiten des neuen Psalmes kann aber wohl Niemand im Zweifel sein, wenn ich auch nicht läugne, daß er, was Frische der Erfindung anlangt (namentlich in der letzten Hälfte), gegen den älteren zurückzustehen scheint und auch an schon von Mendelssohn Gehörtes erinnert.

Endlich brachte uns noch das letzte Concert als Neuigkeit die Ouverture, Gerichtsscene und Finale aus den „Abenceragen“ von Cherubini, die ich zu hören verhindert war. Die Musik soll herrlich gewesen sein, was für die, die diesen Meister kennen, wohl kaum einer Versicherung bedarf.

Noch müssen wir dankend der einzelnen Künstler und Künstlerinnen erwähnen, die die Gewandhausconcerte mit ihren Vorträgen verschönten. Als erste Sängerin war Frl. Elise Meerti aus Antwerpen, als zweite Frl. Sophie Schloß aus Köln engagirt. Die Theilnahme des Publicums für die erstgenannte steigerte sich mit jedem Abende zusehends; sie gehört eben nicht zu jenen glänzenden Bravourtalenten, die sich schon bei'm ersten Auftreten ihr Publicum zu erobern wissen; ihre Vorzüge erkannte man erst allmählig, wie sie sie auch nach und nach erst in all' ihrer Liebenswürdigkeit entfaltete. Leider konnte sie in der ersten Zeit ihres Hierseins noch zu wenig deutsch, um uns in unserer Sprache zu singen, und so war es denn meist italiänisches und deutsch-französisches (Spontini, Meyerbeer, Dessauer), was wir zu hören bekamen. Erst in ihrem Abschiedsconcert sang sie ein deutsches Lied von Mendelssohn, was in uns wenigstens länger fortklingt als all' das andere, aus auch so innigem Gemüth schien es zu kommen; wie sie denn in Stimme und Vortrag etwas vorzüglich Edles und Sittsames an sich hat. Ende Januar verließ sie uns schon, wird aber, wie wir mit Vergnügen hören, nächsten Winter zurückkehren. Nach ihrem Fortgange wurde denn auch die andere Sängerin Frl. Schloß mehr beschäftigt, die die Nähe der Meerti wie das ihr fremde Publicum wohl auch befangen gemacht hatten. Nun aber ohne Nebenbuhlerin, übrigens im Besitz einer wahren Bravour- und Concertstimme zeigte sie in kurzer

Zeit fast unglaubliche Fortschritte. Die Intonation, früher schwankend, schien bei jedesmaligem Auftreten an Sicherheit, die Coloratur an Sauberkeit, und die ganze Stimme an Kraft gewonnen zu haben, so daß das Publicum sie mit immer wärmerer Theilnahme aufnahm, und die frühere Zurücksetzung vollkommen wieder gut machte. Die Sängerin, noch jung, fleißig, überdieß stark und kräftig gebaut, hat eine schöne Zukunft vor sich, worin wir uns nicht zu täuschen glauben. Eine nicht minder glänzende dürfen wir einem andern Talente versprechen, dem außerordentlichsten für Virtuosität, was uns seit lange begegnet ist, einem Violinspieler Namens Christoph Hilf, der sich gleichfalls in den Abonnementconcerten 2 Mal hören ließ. Schon andere Blätter haben berichtet, wie er, aus dem Städtchen Elster im sächsischen Voigtlande gebürtig, und seiner Profession nach ein Leinweber, früher jahrelang zum Tanze in Schenken rc. vorgespielt; endlich vor ungefähr anderthalb Jahren von unwiderstehlicher Liebe zur Musik getrieben, die Violine auf dem Rücken, sich nach Leipzig aufmachte, was ihm wohl schon seit Kindheit als leuchtendes Ziel seiner Wanderschaft vorgeschwebt haben mochte. So kam er hier an, roh und unbehauen wie ein Marmorblock, und der Dinge wartend, die über ihn ergehen sollten. Er gerieth in die besten Hände, in die unseres Concertmeisters David, der denn bald erkannte, daß die inneren Schönheiten dieses merkwürdigen Talentes herauszufördern, es nur der Fortschaffung der groben

Hülle bedürfe, und daß, um nirgends zu beschädigen, selbst hierin vorsichtig zu Werke gegangen werden müßte. Im siebenten Concerte ließ er denn seinen Schüler in die Siegesrennbahn. Der Glückliche! von der Furcht anderer angehender und eingehender Virtuosen, die spielen als schwebe ein Damokles-Schwert über ihren Häuptern, schien er nichts zu spüren; er verließ sich auf seine gute Geige, die ihm schon bis jetzt durch die Welt geholfen, und hoffentlich noch weiter helfen würde; er spielte nicht etwa die Notenrolle vor sich aufgeschlagen, sondern frei hinaus in's Publicum, wie es sich geziemt. Das süßliche Concert von Beriot war es, und der Himmel weiß, die Composition schien unter seinen markigen Händen ordentlich Saft und Kraft zu bekommen, zum großen Ergötzen aller Zuhörer. Hunderte gibt es vielleicht, die das Concert galanter und pariserischer vortragen mögen; aber diese originale Frische, diese Naivität, diesen lebensvollen Ton im Vortrage hab' ich noch wenig gehört. Hat er Talent zur Composition, so wird er bald weit und breit von sich sprechen machen. Ich glaube, er müsse auf das eigene Erfinden fallen, da seinen Fertigkeiten die vorhandenen Compositionen kaum lange mehr genügen können. In einem späteren Concerte spielte er Variationen von David mit derselben Virtuosität, mit demselben glänzenden Beifall.

Wir waren dem großen Talente des übrigens unbemittelten Mannes diese ausführliche Besprechung schuldig. Ueber andere schon bekannte Künstler, die noch in

den Abonnementconcerten auftraten, dürfen wir uns kürzer fassen.

Von auswärtigen waren es: Hr. Prume, Mad. Camilla Pleyel, Hr. Capellmeister Kalliwoda, Hr. F. A. Kummer, Violoncellist der Dresdner Capelle, die sämmtlich schon mehrfach in diesen Blättern besprochen sind. Die HH. Tretbar und Nehrlich, jener braunschweigischer, dieser preußischer Kammermusiker, zeigten sich als vorzügliche Clarinettspieler; die HH. Hausmann aus Hannover und Bernhard Schneider aus Dessau, Letzterer Sohn des Capellmeisters Friedrich Sch., als wackere Violoncellisten, Hr. Hausmann auch als sehr talentvoller Componist für sein Instrument; wie der schon über 60 Jahr alte sächsische Kammermusiker G. H. Kummer als noch kräftiger Meister auf dem Fagott. Diese sämmtlichen Künstler erwarben sich warmen Beifall, und die drei zuerstgenannten enthusiastischen. Ein aus Weimar herübergekommener Violinspieler ennuyirte dagegen. Auch traten einige auswärtige Sängerinnen auf, Mad. Johanna Schmidt aus Halle, deren Namen die Zeitschrift schon öfters mit Lob genannt, Frl. v. Treffz aus Wien, Frl. Auguste Löwe und Frl. Caspari aus Berlin, von denen Frl. Treffz die meiste musikalische Begabung, Frl. Löwe die beste Stimme verrieth, wenn anders nach ein- oder zweimaligem Hören ein bestimmtes Urtheil gefällt werden kann.

Von einheimischen, oder jetzt hier anwesenden Künst-

lern ließen sich außer Mad. Schmidt, Gattin unseres Tenoristen am Theater, in meisterhaften Vorträgen noch hören, zuerst Hr. MD. Mendelssohn-Bartholdy mit seinem Gmoll-Concerte, Hr. Ferdinand Hiller mit Ersterem zusammen in dem hier noch nicht gehörten Concerte für 2 Pianoforte von Mozart und im „Hommage à Haendel" von Moscheles, Hr. Concertmeister David einmal in Variationen, dann in einem Concerte, sodann zweimal der obengenannte C. Hilf, einmal Hr. C. Eckert aus Berlin, Schüler von Mendelssohn und David, in einem mit Fleiß und Talent componirten Violinconcert, sowie die ausgezeichnetsten Mitglieder des Orchesters, die HH. Queisser (Posaune), Uhlrich (Violine), Grenser (Flöte), Haake (Flöte), Heinze (Clarinette), Grabau (Violoncello), Diethe (Oboe), und Pfau (Horn). In mehren Gesangsensembles wirkten auch die HH. Pögner, Anschütz und Weiske mit.

Das Concert für den Institutfonds für alte und kranke Musiker brachte, wie immer, auch in diesem Winter besonders anziehend Gewähltes, u. a. eine Symphonie von Weber, eine erst jetzt veröffentlichte frische und klare Jugendarbeit des Meisters. Bezaubernd spielte den Abend auch Mendelssohn seine Serenade und Allegro, wie mit besonderer anima auch die andern Mitwirkenden, Hr. David, Mad. Bünau, die Frls. Meerti und Schloß.

Im Concert für die hiesigen Armen kam, wie schon

gemeldet, F. Hiller's Oratorium „die Zerstörung Jerusalems" zur Aufführung.

Bei nochmaliger Vergleichung der in den Abonnementconcerten gehörten Orchester- und Gesangswerke stellt sich heraus, wie die Direction zur Ausfüllung ihres Repertoirs zumeist nach Aelterem und schon Gehörtem greifen mußte; sie mußte es, weil offenbarer Mangel an neuen, für das Concert passenden Compositionen, namentlich Symphonieen und Gesangstücken mit Orchester da ist. Das Bedürfniß aber nach solchen Werken wird immer dringender. Möchten sich unsere Componisten dies nicht umsonst gesagt sein lassen. Gänzlich vermissen wir auf dem Repertoir noch Berlioz. Es sind zwar nur einige Ouverturen von ihm gedruckt; gewiß aber würde es nicht schwer fallen, auch von seinen Symphonieen zu erhalten, und dazu nur der Anregung bedürfen. Fehlen aber sollte er nicht länger, der, wie er auch sein möge, durch Uebergehen in der Geschichte der Musik eben so wenig vergessen gemacht werden wird, wie durch bloßes Ueberschlagen ein Factum der Weltgeschichte, und zur Beurtheilung des Entwickelungsganges der neueren Musik doch immer von Bedeutung ist. Die großen Mittel, die seine Compositionen verlangen, ließen sich gerade von dem Institute der Gewandhausconcerte herbeischaffen, oder auch, wo sie an's gar zu Abenteuerliche gränzen, mit Umsicht vereinfachen, daß man sie wenigstens in der Hauptsache kennen lernte.

Möchte auch die frühere Idee, in historischen Con-

certen Ueberblicke über die verschiedenen Epochen zu geben, im künftigen Jahre wieder aufgenommen werden.

Außer den Gewandhaus- und Euterpe-Concerten hatten wir in der zweiten Hälfte des Winters noch sechs von der Direction der Gewandhausconcerte veranstaltete Abendunterhaltungen, die die Stelle der früher Matthäi'schen, dann David'schen Quartetten ausfüllten. Im gewissen Einverständniß mit den Wünschen des Publicums hatte man die frühern Gränzen dahin erweitert, daß in diesen Soireen auch größere Ensemblestücke, wie Solovorträge zur Ausführung kamen. Auch war zum Vortheil der Musik wie der Zuhörer der kleine Vorsaal, in dem früher die Quartette stattfanden, verlassen und in den großen Concertsaal gezogen worden. Die auf den Concertzeddeln versprochenen Meistercompositionen und Vorträge hatten immer ein auserlesenes und zahlreiches Publicum herbeigelockt; man kann nicht leicht Trefflicheres in trefflicherer Ausführung hören. Die im Quartett Mitwirkenden waren die HH. Concertmeister David, Klengel, Eckert und Wittmann; die gespielten Quartette von Mozart, Haydn, Beethoven, Cherubini, Franz Schubert und Mendelssohn. Außerdem wurden noch Nonett und Doppelquartett von Spohr, Octett von Mendelssohn, Quintett von Onslow, Trio's von Beethoven, Mendelssohn und Hiller, Doppelsonate und dieser Art Verwandtes von Mozart, Beethoven und Spohr gegeben. Von diesen Stücken waren neu oder hier noch nicht öffentlich gehört ein Trio

von Mendelssohn für Pfte., Violine und Vcello., das mit wärmstem Beifall aufgenommen wurde, ein Trio von Hiller, eine interessante Jugendarbeit Hiller's, die früher schon in der Zeitschrift besprochen ist, und ein Rondo a la Spagnuola für Violine und Clavier von Spohr, ein sehr zartes, schwunghaftes Miniaturstück, das gleichfalls schon gedruckt ist. Auch spielte Mendelssohn in seiner immerfrischen Meisterschaft die chromatische Phantasie und Fuge, und die 5stimmige in Cismoll von J. S. Bach, und Hr. Concertmeister David in ausgezeichnetster Weise, und von Mendelssohn begleitet, zwei als Compositionen unschätzbare Stücke aus den Sonaten für Violine allein von Bach, denselben, von denen früher behauptet worden ist „es ließe sich zu ihnen keine andere Stimme denken" — was denn Mendelssohn in schönster Art widerlegte, indem er das Original mit allerhand Stimmen umspielte, daß es eine Lust war zu hören.

Wie wir hoffen, werden die so mit wahrem Künstlergeiste geleiteten Abendunterhaltungen auch in künftigen Jahren fortgesetzt werden. Gesang war diesmal ausgeschlossen. Von Zeit zu Zeit ein Lied würde mit Dank gehört werden. —

Ueberschlägt man nun die Leistungen der verschiedenen unserer Kunst gewidmeten Anstalten, die wir besitzen, rechnet man hinzu die des Theaters, die der Kirche, und die vieler anderen Vereine, wie der vom Hrn. MD. Pohlenz geleiteten Singakademie, des unter Hrn.

Organist Geißler's Leitung stehenden Orpheus, der Liedertafel, des Paulinergesangvereins u. A., so wird man vielleicht mit dem übereinstimmen, was wir zu Anfang dieses Aufsatzes sagten: daß in diesem kleinen Leipzig die Musik, vor allem die gute deutsche, blühe, daß es sich ungescheut neben die reichsten Städte des Auslandes stellen darf. So wolle der musikalische Genius noch lange segnend über diese Erdscholle wachen, die früher der Name Bach's geweiht, jetzt der eines berühmten jungen Meisters, welcher letztere, wie alle die ihm nahe stehen, zum Gedeihen wahrer Kunst noch viele Jahre unter uns verweilen möge! —

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.